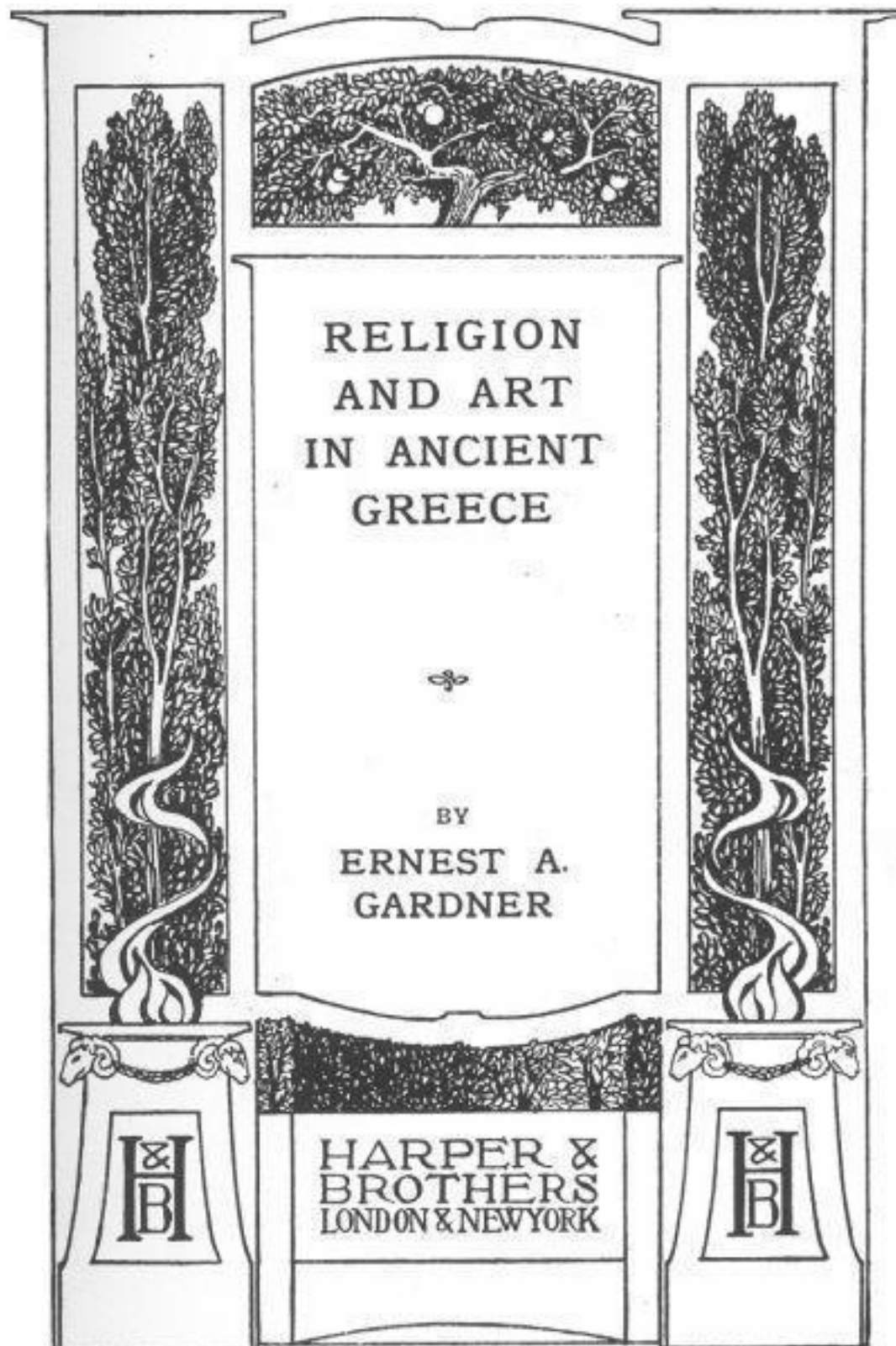


Религия и искусство в Древней Греции

Эрнест Артур Гарднер



The Project Gutenberg eBook of Религия и искусство в Древней Греции.

Эта электронная книга предназначена для использования любым человеком в любой точке Соединенных Штатов и большинстве других частей света без каких-либо затрат и почти без ограничений. Вы можете копировать ее, дарить или повторно использовать на условиях Лицензии Проекта Гутенберга, прилагаемой к этой электронной книге или на сайте www.gutenberg.org. Если вы находитесь не в Соединенных Штатах, то перед использованием этой книги вам придется ознакомиться с законами страны, в которой вы находитесь.

Название: Религия и искусство в Древней Греции

Автор: Эрнест Артур Гарднер

Дата выхода: 6 февраля 2007 [eBook #20523]

Язык: Английский

Credits: Продюсер: Рон Суонсон

*** НАЧАЛО ПРОЕКТА GUTENBERG EBOOK РЕЛИГИЯ И ИСКУССТВО В ДРЕВНЕЙ ГРЕЦИИ ***



РЕЛИГИЯ И ИСКУССТВО В ДРЕВНЕЙ ГРЕЦИИ

BY ERNEST A. GARDNER

ПРОФЕССОР АРХЕОЛОГИИ И
ОРАТОР ЛОНДОНСКОГО УНИВЕРСИТЕТА;
БЫВШИЙ ДИРЕКТОР БРИТАНСКОЙ ШКОЛЫ В АФИНАХ

ЛОНДОН И НЬЮ-ЙОРК
ХАРПЕР И БРАТЬЯ
45 ALBEMARLE STREET, W.
1910

ПРЕДИСЛОВИЕ

Греческую религию можно изучать под разными углами зрения; и многие недавние работы в этом направлении были в основном посвящены либо отдаленному происхождению многих ее церемоний в первобытном ритуале, либо тому, как некоторые из ее неясных проявлений удовлетворяли более глубокие духовные потребности, которые не находили удовлетворения в официальных культах. Подобные дискуссии представляют огромный интерес для антрополога и психолога, но их недостаток в том, что они слишком концентрируют наше внимание на том, что для обычного грека кажется случайным или даже болезненным, и заставляют нас рассматривать олимпийский пантеон с его четко реализованными фигурами богов как простую систему, навязанную извне старым обрядам и верованиям народа. По крайней мере, в области искусства олимпийские боги имеют первостепенное значение, и таким образом мы можем оценить и понять их поклонение, поскольку оно влияло на религиозные идеалы людей и на службу государства. Ибо мы должны помнить, что в случае с религией даже в большей степени, чем в случае с искусством, ее существенный характер и ее влияние на жизнь и мысли заключаются скорее в ее полном совершенстве, чем в ее происхождении.

В кратком очерке столь обширной темы представляется нецелесообразным предпринимать попытки описать типы различных богов. Без полных иллюстраций и значительных затрат места такое описание было бы неосуществимым, и читатель должен обратиться к обычным справочникам по этому предмету. Более полный отчет можно найти в *"Культы греческих государств"* д-ра Фарнелла, а некоторые избранные типы обсуждаются с величайшей тонкостью и пониманием в *"Griechische Götterideale"* Брунна. В настоящем томе упоминается лишь несколько примеров, характерных для различных периодов. Таким образом, я надеюсь, что он может послужить введением к более полному изучению предмета; и в то же время предложить тем, у кого нет досуга или склонности к такому дальнейшему изучению, хотя бы краткое изложение того, что мы можем узнать из Греции об отношениях религии и искусства при самых благоприятных условиях. Легко, как говорит Аристотель, восполнить детали, если только правильно нарисованы контуры.

ὁόξειε δ' ἄν παντός
εἶναι προαγαγεῖν καὶ διορθῶσαι τὰ καλῶς
ἔχοντα τῇ περιγραφῇ.

СОДЕРЖАНИЕ

ГЛАВА

- I. ИДОЛОПОКЛОНСТВО И ВООБРАЖЕНИЕ
- II. АСПЕКТЫ РЕЛИГИИ - НАРОДНОЙ, ОФИЦИАЛЬНОЙ, ПОЭТИЧЕСКОЙ, ФИЛОСОФСКОЙ
- III. УСЛОВИЯ ВОЗНИКНОВЕНИЯ РЕЛИГИОЗНОГО ИСКУССТВА В ГРЕЦИИ
- IV. АНТРОПОМОРФИЗМ
- V. ИДЕАЛИЗМ
- VI. ИНДИВИДУАЛИЗМ
- VII. ОЛИЦЕТВОРЕНИЕ, УСЛОВНОСТЬ И СИМВОЛИЗМ

РЕЛИГИЯ И ИСКУССТВО В ДРЕВНЕЙ ГРЕЦИИ

ГЛАВА I

ВВЕДЕНИЕ - ИДОЛОПОКЛОНСТВО И ВООБРАЖЕНИЕ

Отношение религии к искусству у разных народов и в разные эпохи было очень разным. В одной крайности находится бескомпромиссный пуританский дух, который отказывается допускать любые проявления человеческого мастерства в прямые отношения между Богом и человеком, будь то в красоте церкви или храма, в ритуале их служения или в образах, которые в них хранятся. Другие религии, такие как иудейская или исламская, отводят искусству подчиненное положение; и хотя они принимают его услуги по украшению зданий и предметов, связанных с божественным поклонением, запрещают любые попытки сделать видимое изображение божества. Современное христианство, хотя оно, как правило, не

повторяет этот запрет, сильно варьируется от времени и страны к стране в том, насколько оно разрешает такие изображения. Возможно, более образованные или более вдумчивые люди в любом случае будут рассматривать их просто как символические средства, способствующие концентрации и интенсивности религиозных идей и стремлений; но нет сомнений, что среди простых людей они имеют тенденцию становиться фактически объектами поклонения сами по себе. Поучительно обратиться к системе, в которой идолопоклонство, поклонение изображениям, было неотъемлемой частью ортодоксального религиозного обряда. Определенному классу умов легко и привычно отбросить все подобные примеры идолопоклонства с помощью поверхностного обобщения, вроде "язычник в своей слепоте склоняется перед истуканами и камнями". Но, кажется, стоит посвятить небольшое исследование попытке понять, как такая система работала в случае такого народа, как древние греки, которые обладали до сих пор не превзойденной ясностью интеллектуального восприятия и способностью воплощать свои идеалы в художественной форме. Вопрос о том, возвышала ли она религию или принижала ее, может быть спорным; но то, что она вдохновляла искусство, способствовало непревзойденным достижениям греков во многих областях художественного творчества, не подлежит сомнению. Мы будем рассматривать религию Греции в том виде, в каком она повлияла на искусство скульптуры; но прежде чем приступить к историческому обобщению, нам необходимо точно понять, что мы подразумеваем под поклонением изображениям богов, и рассмотреть природу влияния, которое такое представление должно оказывать на художественную деятельность.

Идолопоклонство - поклонение изображениям - почти всегда употребляется нами в плохом смысле, что, несомненно, связано с использованием этого слова в еврейских писаниях. Мистер Рёскин в своей главе на эту тему в книге *"Aratra Pentelici"* указывает, что оно может употребляться и в хорошем смысле, хотя он предпочитает использовать слово воображение в этом значении. Несомненно, существует частая тенденция к неспособности

"Смотреть сквозь знак на обозначаемое".

Но нет никакой существенной причины, почему созерцание прекрасной статуи, воплощающей достойное представление о божестве, не должно быть столь же благоприятным для состояния поклонения и причастия, как впечатляющий ритуал или церемония, или любая другая помощь в преданности. Этот взгляд на дело выражают некоторые поздние греческие писатели; в более ранние времена он, вероятно, присутствовал неосознанно, хотя его едва ли можно найти в современной литературе. Но лишь постепенно искусство стало оказывать столь непосредственную услугу религиозным идеям; в более примитивные времена его отношение было более подчиненным. Поклонение или служение изображениям, даже в самые высокие века греческой цивилизации, в гораздо большей степени ассоциировалось с примитивными и сравнительно нехудожественными фигурами, чем с шедеврами скульптуры; и даже там, где эти шедевры действительно были объектами поклонения, это часто происходило из-за наследования святости, перенесенной на них с более раннего изображения, а не из-за их собственных художественных качеств. Из этого вовсе не следует, что влияние великих скульпторов на религиозные идеалы народа было незначительным; у нас есть множество прямых и косвенных свидетельств того, что оно было очень велико. Но оно осуществлялось в основном путем следования и облагораживания традиционных представлений, а не смелых нововведений, и поэтому может быть понято только в связи с общим развитием как религиозных представлений, так и художественного мастерства.

Здесь мы будем рассматривать искусство главным образом как выражение религиозных идеалов и чаяний народа, как влияние на народные и образованные мнения и

представления о богах. Но мы не должны забывать, что оно также ценно для нас как запись мифов и верований, а также ритуалов и обычаев, связанных с поклонением богам. В первую очередь это касается рельефов и вазовых росписей. В них мы часто находим изображения, которые не просто иллюстрируют древнюю литературу, но дополняют и изменяют информацию, которую мы получаем от классических писателей. Точка зрения художника часто не совпадает с точкой зрения поэта или историка, и она часто ближе к точке зрения народа, а потому является подспорьем в любой попытке понять народные верования. Изображения богов, которые мы находим в таких работах, не часто воплощают какие-то высокие идеалы или тонкие характеристики; но они показывают нам традиционные и легко узнаваемые фигуры, в которых боги обычно возникали в воображении греческого народа.

В основе многих видов религиозного искусства лежит ассоциация актов поклонения с определенными особо священными предметами или местами, хотя очень часто на примитивной стадии религиозного развития искусство не имеет практически никакого отношения к таким предметам. Колоды и камни - последние часто считались упавшими с неба, первые - иногда в виде растущего дерева, иногда в виде простого необработанного бревна - были центрами религиозного культа во многих святилищах Греции. Эти священные предметы иногда называют фетишами; и хотя, говоря о Древней Греции, возможно, лучше избегать терминов, относящихся к религии современных дикарей, кажется, что существует аналогия между верованиями и обычаями, которые подразумеваются. Такие священные камни не считались просто символами определенных божеств, но рассматривались как обладающие определенными оккультными или магическими свойствами, присущими им, и сами по себе обладающие силой добра или зла. Церемонии, используемые в их культе, носили скорее магический, чем религиозный характер, поскольку заключались в помазании их маслом или подношении напитков; такие церемонии, действительно, могли считаться угодными божеству, которому поклонялись под их формой, когда они были определенно связаны со служением антропоморфному богу; но на более примитивной стадии верований обитающая в них сила, вероятно, не ассоциировалась с таким обобщением, которое подразумевается при переходе от "анимизма" или "полидемонизма" к политеизму. Нас здесь интересует не столько рост религиозного чувства, сколько его влияние на священные вещи, которые были объектами поклонения, и вопрос о том, насколько их святость способствовала их художественному оформлению.

Возможно, легче понять отношение первобытного народа к этому вопросу в случае со священным зданием, чем в случае с реальным изображением бога. Храм не относится к самой ранней стадии культа, по крайней мере, в Греции; ведь это жилище бога, и его форма, основанная на форме человеческого жилища, подразумевает антропоморфное воображение. Однако у Гомера мы находим, что боги действительно обитают в своих храмах и предпочитают один другому: Афина отправляется в Афины, а Афродита - в Пафос, как в свою избранную обитель. Очевидно, что каждому городу было желательно завоевать эту особую благосклонность, и очевидным способом добиться этого было сделать место обитания привлекательным для божества. Этого можно было добиться не только обилием жертвоприношений, но и архитектурной красотой самого здания, а также богатством содержащихся в нем подношений. Таким образом, существовала вполне практическая причина сделать жилище бога как можно более роскошным и красивым, чтобы привлечь его жить в нем и дарить свою благосклонность и защиту тем, кто живет вокруг него. Несомненно, с развитием религиозных идей и возвышением представлений о природе богов пришло представление о том, что они не обитают в домах, сделанных руками; тем не менее греческий храм, как и средневековый собор, можно было сделать красивым в качестве приятного служения и чести божеству, которому он был посвящен; и в практике существовала

непрерывная традиция от низшей концепции к высшей, и нелегко провести границу между ними на каком-то конкретном этапе.

Если мы теперь обратимся к священному изображению божества, то обнаружим, что происходит тот же самый процесс. Грубый груз или камень иногда сам становился получателем материальных подношений; или он мог быть раскрашен в яркие и приятные цвета, или завернут в дорогие драпировки. В большинстве этих обычаев подразумевается, что объект поклонения получает удовольствие от тех же вещей, что и его поклонники; и здесь мы находим зародыш антропоморфной идеи. Вероятно, именно желание сделать подношения и молитвы поклоняющихся ощутимыми для силы, находящейся внутри, впервые привело к добавлению человеческих черт к бесформенному блоку. Как ранние греки рисовали глаза на носах своих кораблей, чтобы те могли ориентироваться в воде, так и они вырезали из священного камня или куска земли голову с глазами и ушами, а возможно, добавляли голову к первоначальной бесформенной массе. Мы находим много первобытных идолов в такой форме - конус или колонна с головой и, возможно, руками и ногами; традиция сохранилась в герме или в маске Диониса, прикрепленной к столбу, вокруг которого мы все еще видим танцующих Менад на вазах пятого века. Представление о том, что такие резные глаза или уши на самом деле служили для передачи впечатлений богу, хорошо иллюстрируется находкой профессором Петри в Мемфисе нескольких вотивных ушей бога, предназначенных для облегчения или символизации приема им молитв своих почитателей. На самом деле, насмешка псалмопевца над изображениями язычников - "Глаза у них есть, но они не видят; уши у них есть, но они не слышат" - не просто риторическая, как нам кажется, а реальная и практическая, если она была сказана людям, которые давали своим богам уши и глаза, чтобы они могли слышать и видеть.

Воображение, столь полностью материалистическое, может принадлежать к более примитивной стадии, чем та, которую мы можем найти у греков. Как только религия достигает стадии политеизма, боги рассматриваются как путешествующие от образа к образу, так же как они путешествуют от храма к храму. Даже в *"Эвменидах"* Эсхила можно вспомнить, что когда Орест по совету Аполлона прижимается в качестве мольбы к древнему образу Афины в Афинах, богиня, услышав его зов, прилетает издалека из Запределья. Точное отношение богини к изображению, по всей вероятности, не очень ясно; но, насколько можно судить по ритуальной процедуре, подразумевается, что у подателя будет больше шансов достичь божества, к которому он обращается, если он подойдет к одному из изображений, предпочитаемых этим божеством в качестве обители своей силы; часто есть одно такое изображение, предпочитаемое всем другим, как это раннее изображение Афины в Афинах. Таким образом, божество не считалось имманентным какому-либо изображению - по крайней мере, в классические времена; боги жили на Олимпе, возможно, время от времени посещали людей, к которым они благоволили, или посещали большие праздники, которые устраивались в их честь. Но различные их изображения, особенно древнейшие, которые были установлены в их храмах в разных городах Греции, считались средством общения между богами и людьми. Молитва верующего, обращенная к такому изображению, передается божеству, к которому он обращается, и божество может даже лично прийти, чтобы выслушать его, если требуется особая помощь. Близкую параллель можно найти и в наши дни. Я знаю одного ребенка, воспитанного в римско-католической религии, который питал особое почтение или привязанность к определенной статуе Девы Марии и часто обращался к ней или, как она говорила, беседовал с ней. По ее словам, ей казалось, что, если бы только она могла проскользнуть незамеченной, она могла бы увидеть, как сама Дева Мария приближается к статуе или покидает ее, превращаясь в нее или просто поселяясь в ней на некоторое время. На греческих вазах мы видим то же представление, что и в

"Эвменидах", когда бог или богиня представлены как реально присутствующие рядом со статуей, которой приносится жертва или молитва.

На такой стадии религиозной веры или воображения, очевидно, очень важно, чтобы образ любого божества был приятен этому божеству и тем самым привлекал его присутствие и служил готовым каналом связи с ним. С точки зрения искусства, на первый взгляд, результатом должно быть стремление сделать изображение настолько красивым, насколько возможно, и настолько достойным воплощением божества, насколько скульптор мог придумать. Это, несомненно, и было результатом в лучший период развития искусства в Греции, и, как мы увидим, это было связано с большим взаимным влиянием религии и искусства. Но в более ранние времена дело обстоит не так просто; и даже в статуях пятого века нелегко понять условия, в которых работал скульптор, без некоторой ссылки на историческое развитие, которое лежало за ним.

До появления скульптуры в Греции изображения богов, некоторые из которых были лишь грубо антропоморфными, уже давно были объектами поклонения; и в религиозных вопросах было небезопасно слишком поспешно отступать от освященных традицией форм. Отчасти это объяснялось тем, что, когда определенная форма уже принята, а определенное средство коммуникации долгое время работает удовлетворительно, опасно вносить изменения, которые могут не понравиться заинтересованным сторонам и, так сказать, нарушить установленную связь. Но хотя иератический консерватизм был склонен сохранять формы и формулы почти из тех соображений, которые мы можем назвать магическими, в этом вопросе также присутствовали чувства, которые поддерживали эту тенденцию. Так, Павсаний, вероятно, выражает общее чувство, когда говорит, что изображения, сделанные Дедалом, "хотя и несколько странные по форме, все же, кажется, отличаются чем-то божественным".

Правда, эти ранние изображения, приписываемые Дейдалу, уже значительно превосходят бесформенные или грубой формы колоды или камни, служившие самыми примитивными объектами поклонения; но именно их сходство с ними, а не отличие от них, поразило воображение Павсания. Он оценил их не столько как образцы искусства, обещающего многое в будущем, сколько как связанные с прошлым традицией незапамятной святости. Мы видим, что грубые ранние изображения оставались центрами государственного культа и официального поклонения, а также народного почитания еще долгое время после того, как искусство скульптуры стало способно предоставить своим поклонникам более адекватные воплощения богов, которых они представляли. Именно раннее изображение Афины, а не Афина Парфенос работы Фидия, ежегодно омывалось в море, и именно для нее избранные женщины Афин ткали пеплос. Связь между искусством и религией в таком случае сводится к узким рамкам; но, с другой стороны, мы слышим о многих случаях, когда новые статуи богов изготавливались в качестве храмовых статуй, чтобы быть главными объектами поклонения и центрами культа. Причем иногда это делалось с официальной санкции самих богов, выраженной через дельфийский оракул.

Святость старого образа иногда переносилась на новый; яркий пример тому - Артемида Браурония на афинском Акрополе. Когда в IV веке в храме было установлено новое, более достойное изображение богини, надписи сообщают нам, что на него иногда вешали посвященные одежды, даже если это была статуя работы Праксителя. Иногда случалось, что старые и новые статуи стояли рядом в одном и том же храме или в соседних храмах, и тогда они, кажется, служили примером двух видов идолопоклонства - буквального и воображаемого: одно было фактическим предметом обрядов, а другое - видимым представлением божества, помогающим поклоняющемуся сосредоточить свои молитвы и

чаяния. Здесь искусство скульптора имело наиболее широкие возможности, и именно в таких случаях он мог, как сказал Квинтилиан о Фидии, "внести некоторое дополнение в принятую религию".

Однако эта двойственность была скорее результатом случайности, чем нормального положения вещей, и до тех пор, пока примитивное изображение оставалось официальным объектом поклонения, новой, более художественной статуе было трудно, если не невозможно, оказать полное религиозное воздействие. Во многих случаях, вероятно, в большинстве, она рано или поздно фактически заменяла более раннее воплощение божества. Иногда раннее изображение, которое часто было деревянным, могло рассохнуться или износиться от внимания к нему; мы слышали о статуе, у которой рука погибла под поцелуями благочестивых людей. Мы также слышим о случаях, когда она была полностью утрачена - например, Черная Демета из Фигалии, безвкусное изображение с лошадиной головой; здесь, когда чума предупредила людей о необходимости заменить ее, за дело взялся эгинетский скульптор Онатас; говорят, что во сне ему было даровано видение, которое позволило ему в точности воспроизвести этого неприглядного идола. Казалось бы, такой заказ не давал большого простора его художественным способностям; но примечательно, что фигалийцы наняли одного из самых известных скульпторов того времени. В других местах условия были более благоприятными, и художник, придерживаясь принятого типа, мог придать ему более правильную форму и более приятные черты.

По преданию, Дейдалус - а в этой истории Дейдалус олицетворяет искусство ранних скульпторов Греции - делал статуи богов настолько похожими на жизнь, что их приходилось приковывать к пьедесталам, опасаясь, что они сбегут. Вполне вероятно, что эта история восходит к подлинной традиции, ведь Павсаний действительно видел статуи с привязанными к ним цепями в нескольких ранних святилищах Греции. Этот прием вполне естественен. Дейдалус был не только скульптором, но и магом, и если он мог дать своим статуям глаза, чтобы они видели, и уши, чтобы слышали, то очевидно, что если бы он дал им ноги, то они могли бы убежать и покинуть свои святыни и своих поклонников.

Вполне вероятно, что в подобном представлении мы можем найти и объяснение особенности, часто встречающейся в ранних статуях богов, - известной архаичной улыбки. Этому приему было дано множество технических и иных объяснений, но ни одно из них не может обойти тот факт, что первобытному скульптору было так же легко или даже легче сделать рот прямым, чем изогнуть его на концах, и что он часто делал его прямым. Когда он этого не делает, то, вероятно, с умыслом; вполне в соответствии с условиями раннего религиозного искусства он должен был заставить изображение божества улыбаться, чтобы само божество улыбалось своим поклонникам; приятное выражение также могло, по естественному переносу идей, быть приятным для бога и таким образом привлечь его к своей статуе. Нам рассказывают, что на Хиосе была установлена голова Артемиды, которая казалась угрюмой тем, кто входил в храм, но когда они покидали его, казалось, что она становилась веселой. Возможно, изначально это было связано с какой-то случайностью размещения или освещения, но, похоже, это приобрело религиозное значение; и мы вряд ли можем отрицать аналогичное значение улыбки, которую мы находим на многих ранних статуях. В некоторых случаях, особенно на статуях людей, она могла быть предназначена просто для придания лицу выразительности и жизни; но для первобытного поклонения не могло быть безразличным, что его божество должно улыбаться ему через лицо своего видимого образа. При такой точке зрения, очевидно, остается только вопрос, насколько искусство способно адекватно выразить благосклонность бога, а затем его характер и личность; и эта способность зависит от постепенного приобретения мастерства в работе с

формой и материалом, знания и наблюдения за человеческим телом и лицом, а также технического мастерства, необходимого для выражения этих знаний в мраморе или бронзе, или более драгоценных материалах, таких как золото и слоновая кость. Все это развитие относится к истории искусства, а не к истории религии. Но прежде чем продолжить исследование, необходимо рассмотреть различные источники и каналы религиозного влияния на искусство, с которыми нам предстоит иметь дело.

ГЛАВА II

РАЗЛИЧНЫЕ АСПЕКТЫ РЕЛИГИИ

Для нашей цели религия может быть рассмотрена как (1) народная, (2) официальная, (3) поэтическая и (4) философская. Эти четыре раздела, или, скорее, аспекта, не являются, конечно, взаимоисключающими, и они действуют и реагируют друг на друга в значительной степени; но в их отношениях к искусству удобно заметить различие между ними.

(1) Верования людей, конечно, являются основой для всех остальных, хотя они в разной степени подвержены влиянию этих других. Несомненно, народ в целом верил в святость и действенность бесформенных идолов или примитивных изображений, и эта вера, как правило, поддерживала иератический консерватизм, а значит, препятствовала художественному прогрессу. Но, с другой стороны, народ Греции на протяжении всей своей истории проявлял склонность к интенсивному и яркому антропоморфному воображению. Эта тенденция, несомненно, осознавалась и поощрялась поэтами, но она не была создана ими, так же как и мифологами, которые определили и систематизировали ее. Точное отношение этого антропоморфного воображения к первобытным священным камням и колодкам установить нелегко, но, похоже, оно, с одной стороны, вело к осознанию существования богов отдельно от таких священных предметов и, таким образом, сводило колодки и камни к положению символов - большое продвижение в религиозных идеалах; И, с другой стороны, превращение камней в человеческий облик, не просто наделив их ушами и глазами, чтобы они могли слышать и видеть, но и заставив их принять образ и характер божества, которое они представляли.

Для обычного грека было невозможно представить себе богов иначе, чем в человеческом облике. У него, конечно, не было такой определенной догмы, как древнееврейское утверждение, что "Бог создал человека по своему образу и подобию"; ведь легенды о происхождении человеческой расы были очень разнообразны, и многие из них представляли собой скорее грубое философское теоретизирование, чем религиозную веру.

Но чудовищные формы, которые мы находим в Египте и Месопотамии в качестве воплощения божественной силы, были чужды греческому воображению; если мы и находим здесь и там сохранившийся странный тип, например, конскоголовую Деметру в Фигалии, он остается изолированным и не оказывает большого влияния на распространенные верования. Греки, безусловно, считали своих богов такими же людьми, как и они сами; и не только богов, но и полубожественных, получеловеческих, иногда даже меньше, чем людей, существ, которыми его воображение населяло леса, горы и моря. У его нереид были человеческие ноги, а не рыбы хвосты, как у наших русалок; и если кентавры, сатиры и некоторые другие существа его воображения показывали что-то от зверя внутри человека в их видимой форме, в них было мало таинственного или неземного. Было бы большой ошибкой считать всех этих существ просто олицетворениями или абстракциями. Если "язычник, вскормленный в устаревшем вероучении", мог

"Увидеть Протея, выходящего из моря.

И слышать, как старый Тритон трубит в свой рог".

то уж тем более такие виды и звуки были знакомы его предкам, для которых те же верования были свежи и реальны. Даже в наши дни часто можно найти греческих крестьян, которые могут рассказать о подобных переживаниях; для них, как и для древних греков, пустынные места, отдаленные леса и горы страшны не потому, что они одиноки, а потому, что когда человек один, он меньше всего одинок; отсюда и панический ужас, ужас Пана.

Та же идея, которая позже приняла религиозную или философскую форму веры в вездесущность божества, населила леса дриадами, ручьи и источники - нимфами и речными богами, моря - нереидами и тритонами. Когда художник изображал гору или речного бога, нимфу или Тритона или добавлял такие фигуры к сцене, чтобы указать ее местоположение, что на первый взгляд кажется нам простой художественной условностью, он не придумывал пародию, а изображал то, что в воображении людей могло быть действительно увидено на месте - по крайней мере, теми, чьи глаза были открыты, чтобы увидеть это. Именно этот дар воображения заставил Блейка сказать: "Что, - спросят его, - когда восходит солнце, разве вы не видите огненный диск, похожий на гиней?" "О нет, нет! Я вижу бесчисленное воинство небесное, вызывающее: "Свят, свят, свят Господь Бог Всемогуший!" Я не подвергаю сомнению свой телесный глаз, так же как я подверг бы сомнению окно, когда вижу его. Я смотрю сквозь него, а не с его помощью""¹.

¹ Blake, "Aldine" edition, p. cvi.

В случае с богами дело обстоит несколько менее просто, чем в случае со всеми этими демоническими созданиями народного воображения. Боги подразумевают большую силу обобщения и более высокую ступень религиозного развития. Не считалось вероятным, что боги покажутся смертным, как это было принято в Золотой век, за исключением, возможно, случаев великого национального кризиса; и даже тогда проявляли себя скорее герои, чем боги. Но обычный грек верил, что боги действительно существуют в человеческом облике, и даже что их характеры, страсти и настроения похожи на человеческие. Влияние поэта и художника не могло бы быть столь сильным, если бы не нашло в воображении народа подходящий и сочувствующий материал.

(2) Официальная или государственная религия состояла в основном из организации народного ритуала. В Греции не было жречества, не было исключительной касты, за которой закреплялось поклонение богам, хотя, конечно, право на отправление определенных культов принадлежало отдельным семьям. Но жречество, как правило, было такой же политической должностью, как и любая другая магистратура, и в случае с главными куклами греческого

государства не существовало исключительной традиции, чтобы точка зрения жрецов отличалась от точки зрения народа в целом. Тенденция государственной религии была, как правило, консервативной, по причинам, которые мы уже отмечали; нововведения в ритуале опасны, так как новый обряд может не понравиться богам так же, как старый; то же самое чувство относится и к статуям, которые являются центрами ритуала. Перикл, например, несомненно, хотел сделать Афину Парфенос Фидия официальным и видимым изображением богини Афин и тем самым поднять религиозные идеалы афинян. В этой последней части своей попытки он преуспел; статуя стала гордостью и славой города в его подходящем святилище, Парфеноне; но старое изображение все еще сохранялось в храме Афины Полиас и оставалось официальным центром поклонения. Нам не говорят, что Перикл намеревался заменить его; но вполне вероятно, что он собирался это сделать, и помешал ему только религиозный консерватизм, который пресек другие его планы по благоустройству Акрополя. С другой стороны, нет никаких свидетельств того, что в Греции - по крайней мере, в лучший период греческого искусства - кто-либо из государственных деятелей придерживался взглядов на официальную религию, откровенно выраженных в Риме, что целесообразно, чтобы эта религия была принята простым народом, но что образованные люди могут примирить свою совесть с участием в ней только путем философского толкования.

В любом таком компромиссе есть что-то нереальное и искусственное. Если Перикл был близок с Анаксагором, которого преследовали за атеизм, то он также был другом Фидия, который прямо говорил, что его Зевс - это Зевс Гомера, а не просто абстрактный идеал божества. Если так обстояли дела с Периклом, который держался в стороне от простого народа, то, должно быть, гораздо больше обстояли дела с другими государственными деятелями, которые более свободно общались с ними или даже, как Никий, разделяли их суеверия. В таких условиях влияние искусства на изображения богов не могло опережать народные представления, хотя и могло сопровождать и направлять их. Изготовление новых статуй богов, которые должны были стать центрами поклонения в их храмах, в некоторых случаях получало официальную санкцию дельфийского оракула, высшего официального и религиозного органа. Общественные заказы такого рода встречаются во все времена, но наиболее распространены они в годы, непосредственно следовавшие за Персидскими войнами, когда добыча персов давала большие средства, а древние храмы и изображения во многих случаях были разрушены; в то же время вспышка народного энтузиазма в связи с великим избавлением вызвала желание принести должные благодарственные жертвы богам эллинской расы, желание, которое совпало с возможностью его исполнения, благодаря быстрому прогрессу художественного мастерства. Такие общественные заказы и народные чувства, которые они выражали, давали художнику такое вдохновение, которое редко, если вообще когда-либо, находило аналог. Но любая великая победа или избавление могли быть отмечены установкой статуй богов, которым она приписывалась; таким образом, требования официальной религии предоставляли скульптору широчайшие возможности для реализации его искусства и воображения.

(3) Влияние поэтической мифологии на искусство трудно преувеличить. Заявление Геродота о том, что Гомер и Гесиод "составили греческую теогонию, присвоили богам эпитеты, выделили их prerogatives и функции, указали их форму", конечно, не будет принято в буквальном смысле любым современным мифологом. Но, тем не менее, верно, что ясная и яркая личность и индивидуальность, которой наделили богов эпические поэты, отразилась на всей позднейшей поэзии и на всем греческом искусстве. Воображение поэтов, как мы уже заметили, не могло бы оказать столь глубокого и широкого влияния, если бы оно не основывалось на народных верованиях и представлениях. Но оно наполняет эти представления реальным и ярким характером, так что боги Гомера представляются нам так

же ясно, как и любые личности из истории или художественной литературы. Они, действительно, наделены не только формой, но и страстями, и даже некоторыми слабостями человечества, и по этой причине философы часто отвергали как недостойные те истории, которые поэты рассказывали о богах. Но даже такой художник, как Фидий, прямо заявил, что именно гомеровский Зевс вдохновил его на величайшее произведение, процитировав известный отрывок из "Илиады", где бог удовлетворяет молитву Фетиды: - "Он сказал, и черные глаза его

"Он сказал, и черные брови его склонились; над его бессмертной головой
Амброзиевые кудри струились; великое небо содрогнулось".

Описательные отрывки, подобные этому, действительно не часто встречаются, потому что, как ясно заметил Лессинг, поэт больше зависит от действия и его эффекта, чем от простого перечислительного описания. Даже здесь именно действие кивка и следующее за ним сотрясение небес подчеркивают впечатление, а не простое упоминание о бровях или волосах. Во многих других случаях отличительный эпитет имеет свое значение для всего последующего искусства - коровьи глаза Геры, сероглазая Афина, быстрый вестник Гермес; но, прежде всего, это действие и характер различных богов, которые так ясно осознаны поэтом, что его преемники не смогут, если захотят, освободиться от его чар.

Влияние различных греческих поэтов не прослеживается в современном греческом искусстве. Это очевидно в случае с гомеровскими поэмами, поскольку искусство того времени носило чисто декоративный характер и было совершенно неспособно адекватно отобразить яркое и живое воображение поэтов; и, если уж на то пошло, в течение многих веков после создания "Илиады" и "Одиссеи" эллинское искусство не предпринимало попыток справиться с какими-либо столь амбициозными задачами. Даже когда искусство скульптуры достигло значительной степени мастерства в работе с материалом и выражением, мы видим, что его цели и концепции значительно отстают от целей и концепций поэта. Это станет яснее, когда в следующей главе мы рассмотрим условия художественного выражения в Греции; но это необходимо отметить здесь, чтобы предотвратить возможное заблуждение. Однако как только искусство стало способно стремиться к чему-то большему, чем совершенствование телесной формы, - а это изменение, несмотря на восхищение Павсания чем-то божественным в работах Дедала, вряд ли можно датировать ранее пятого века до нашей эры, - гомеровские представления о богах проявились в полной мере. Зевс, царь и отец богов и людей; Афина, дружелюбная защитница героев, неодолимая в войне, дарующая всю интеллектуальную и художественную силу; Аполлон, лучник и музыкант, очиститель и прорицатель - эти и другие боги нашли свое первое зримое воплощение в статуях, с помощью которых скульпторы V века воплотили гомеровские представления.

Сказки о богах, некоторые из которых были достаточно банальны, а другие полны религиозного и этического значения, уже некоторое время до этого были обычными сюжетами на рельефах и вазовых картинах, и на них также было очень велико влияние поэтов. Здесь мы имеем дело не только с "Илиадой" и "Одиссеей", но и со многими другими ранними эпосами, которые теперь потеряны для нас. Вазописец или скульптор не просто иллюстрировал эти истории, как это делал современный художник; зачастую он имел отдельную традицию и репертуар сюжетов, относящихся к его собственному искусству, и развивал их по другим направлениям, отличным от тех, которых придерживались поэты. Но хотя эта традиция могла заставить его выбрать менее привычную для поэзии версию или даже придать новую форму старой истории, его концепция была по сути поэтической,

поскольку предполагала образное воплощение сцены или действия, и даже характера божества или героя.

Представления о богах, которые можно найти в других ранних эпосах, вероятно, ничем существенно не отличались от тех, что мы находим в "Илиаде" и "Одиссее"; но в гомеровских гимнах и у некоторых ранних лирических поэтов мы видим наметившиеся перемены. Появляется новый интерес к приключениям самих богов, помимо их отношения к человечеству; о них рассказываются романтические и даже патетические истории, подразумевающие почти психологическую оценку их личности - история о том, как Деметра оплакивала свою дочь Персефону, о ее странствиях и приключениях; о любви Афродиты к смертному; о том, как Гермес изобрел лиру и обманул Аполлона насчет его скота; о рождении Аполлона и основании его культа в Делосе и Дельфах; о чудесном рождении Афины из головы Зевса. Не будет лишним сказать, что в поздних гомеровских гимнах - тех, которые упоминаются первыми в приведенном выше перечислении, - богам, их страданиям и приключениям придается почти человеческий интерес. Это та же тенденция, которую мы видим в лирической поэзии греков, с ее интенсивно личными нотами. Отражение этой тенденции в искусстве мы видим лишь в IV веке; не только сила выражения, но и желание выразить такую сторону характера богов, кажется, отсутствуют до этого периода.

На первый взгляд может показаться любопытным, что искусство так медленно следовало примеру поэзии; но следует помнить, что сила выражения, которая позволила бы ему это сделать, была достигнута только в пятом веке, и что в этот век произошел подъем национального и религиозного энтузиазма, в основном благодаря победам над персами, который сдержал тенденцию к сентиментальности и пафосу; и только когда эта энергичная реакция угасла, тенденция вновь заявила о себе. Начало пятого века ознаменовалось появлением таких поэтов, как Пиндар и Эсхил, которые подняли религиозные идеалы народа на более высокий уровень, сознательно отвергли менее достойные представления о богах и, в соответствии с народными верованиями или нет, дали выражение более высокой истине в религии, чем та, о которой до сих пор мечтали. Боги, которых призваны были изобразить скульпторы V века, возможно, и были богами Гомера, но это были гомеровские боги, преображенные творческим воображением более рефлексивного века и очищенные поэтическим, если не философским, идеализмом. Но если Эсхил предполагает "глубоко задумчивый ум, с оттенком мистицизма, бьющийся над темными проблемами жизни и судьбы"², и поэтому в некотором смысле был далек от ясности и определенности скульптурной формы, то Софокл "вкладывает в понятия народной религии более высокий духовный и интеллектуальный смысл; И художественная сторона эпохи выражена им в поэзии так же, как в архитектуре и скульптуре - в остатках Парфенона; здесь та же безмятежность и цельность работы; сила, соединенная с чистотой вкуса; самоограничение и верный инстинкт симметрии."³ Софокл был другом и спутником Перикла, а значит, вероятно, и Фидия; и в обоих мы видим ту же гармонию и отсутствие преувеличения, которые характерны для греческого искусства в его лучших проявлениях. В данном случае мы можем с некоторой уверенностью сказать, что поэт и скульптор, вероятно, влияли друг на друга.

² Sir R. C. Jebb in *Cambridge Companion to Greek Studies*, p. 110.

³ *Ibid.* p. 113.

Кажется заманчивой гипотеза увидеть в индивидуалистических тенденциях искусства IV века что-то от влияния "человека Еврипида"; но она вряд ли оправдана фактами. Влияние его драм, действительно, прослеживается в более поздних вазовых росписях, но это не тот вопрос, которым мы здесь занимаемся. В своем отношении к богам Еврипид вряд ли может

быть приведен в качестве примера гуманизирующей тенденции. "Он возмущался тем, что боги могут быть несправедливыми или нечистыми"; но более чистые и абстрактные представления о божественном, которые его привлекали, вряд ли могли найти выражение в искусстве; даже было сказано, что "он размыл те эллинские идеалы, которые были лучшими для простого человека, не заменив их определенно". Приближение этих идеалов к обычной жизни человека находит свое поэтическое вдохновение скорее в тенденции, которая уже была замечена в гомеровских гимнах и лирических поэтах, и которая теперь, после реакции пятого века, в полной мере проявляется в искусстве Скопаса и Праксителя.

Здесь нет необходимости подробно останавливаться на влиянии поздних поэтов на религиозное искусство, хотя в дальнейшем нам придется обратить внимание на параллельное развитие изображения богов в эллинистической скульптуре.

Александрийские поэты изящным языком выражали свою образованность в вопросах религии и мифологии, но в них не было живой веры в предметы, которые они сделали своей темой; и искусство, которое они вдохновляли, могло демонстрировать лишь те же качества правильного и академического эклектизма. Идиллии Феокрита, конечно, находят параллель в игривом обращении с сатирами и другими предметами подобного характера; но они относятся скорее к тому, что можно назвать мифологическим жанром, чем к религиозному искусству. Драматическая сила и интенсивность, которую мы находим в искусстве Пергама, не может быть легко прослежена под влиянием какого-либо аналогичного развития в литературе, хотя его искусственная и заученная мифология является такой, какую мы также находим в работах эллинистических поэтов.

(4) Философский аспект религии не оказал большого влияния на искусство в Греции. Можно было бы ожидать, что философы, принимая народную религию, будут стремиться очистить ее и придать ей более высокий смысл, так же как более вдумчивые поэты, несомненно, способствовали идеализирующим тенденциям искусства пятого века. И вполне может показаться, что, например, теория идей Платона представляет собой более удовлетворительную основу для идеалистического искусства, чем любая другая система, поскольку можно утверждать, что истинный художник изображает не материальный объект, который он видит перед собой, а идеальный прототип, который является лишь слабым и неадекватным отражением. Эта теория особенно применима к статуям богов, и мы находим ее применение у более поздних философских и риторических писателей; например, Цицерон говорит, что Фидий, "когда он делал статую Зевса или Афины, не черпал свой образ из какого-то человека, но в его собственном уме был совершенный идеал красоты; и, глядя на него и созерцая его, он направлял ремесло своей руки по его подобию"⁴.⁴ То же представление лежит в основе цитируемого Страбоном высказывания о том, что Фидий был "либо единственным человеком, который видел, либо единственным человеком, который открывал другим образы богов".⁵ Но в философской литературе, современной великому веку греческого искусства, нет ни следа, ни поощрения подобного чувства. Платон прямо говорит, что художник делает лишь "подражание подражанию"; а высшие идеи божественного, проповедуемые философами, не столько облагораживали народные представления, сколько заменяли их другими. Прежде всего, монотеистическая идея, даже если она ассоциировалась с именем Зевса, имела тенденцию превращаться в абстрактную концепцию, имеющую мало общего с национальным богом Эллады, которого Фидий воплотил в своей статуе Олимпиады.

⁴ Or. 2. 8.

⁵ viii. p. 353. Неважно, цитирует ли этот отрывок сам Страбон или интерполятор.

Философская или теологическая концепция монотеистического божества, по сути, ни в коем случае не поддается впечатляющему художественному изображению. То же самое мы можем наблюдать в христианском искусстве, в котором изображения Бога-Отца не очень распространены и, как правило, не выражают самых ярких религиозных идеалов; в то время как Христос, обычно не как Бог, а как человек или ребенок, и Дева Мария являются постоянными темами самого благочестивого религиозного искусства, не говоря уже о многочисленных святых, которые в большей или меньшей степени соответствуют богам политеистической системы. Философская мысль была противником антропоморфизма, который, как мы видели, был наиболее характерной чертой народной религии в Греции и который был необходим для греческого религиозного искусства. Как только человеческая форма становится просто символом, перестает рассматриваться как выразительный образ бога и воплощение его индивидуальности, она теряет связь с реальностью. И в эту реальность в отношении бога к его образу должен верить народ, а через народ - художник, если религиозное искусство хочет сохранить свою жизнеспособность.

ГЛАВА III

УСЛОВИЯ РАЗВИТИЯ РЕЛИГИОЗНОГО ИСКУССТВА В ГРЕЦИИ

Греки, как мы видели, обладали в исключительно высокой степени ярким антропоморфным воображением, необходимым для выражения их концепции богов в искусстве; мы также отметили условия, которые поощряли или ограничивали такое представление, и влияния, которые влияли на его природу. Учитывая желание изобразить характер и индивидуальность богов в человеческом облике, следующий вопрос, который мы должны рассмотреть, - насколько их искусство, и особенно искусство скульптуры, было способно воплотить это желание. Ответ на этот вопрос лежит главным образом в истории греческой скульптуры, которую мы можем затронуть здесь лишь в самых общих чертах. Но прежде всего необходимо устранить заблуждение, которое распространено в настоящее время, и особенно в Англии, отчасти благодаря доминирующему влиянию великого критика. Книга мистера Рёскина *"Aratra Pentelici"* полна самых замечательных и наводящих на размышления о греческой скульптуре в ее более технических аспектах; но бок о бок с ними встречаются такие отрывки, как, например, следующий: "В настоящем греческом искусстве нет личного характера; абстрактные идеи молодости и возраста, силы и быстроты, добродетели и порока - да, но нет индивидуальности". Или еще: "Грек, как таковой, никогда не выражает личного

характера, в то время как флорентиец считает его высшим условием красоты". Если бы эта критика была справедливой, из нее следовало бы, что любое исследование отношения религии к искусству в Греции потеряло бы большую часть, если не весь свой интерес. Но любой, кто знаком с современным состоянием наших знаний о греческой скульптуре, не столько сочтет нужным опровергнуть подобные утверждения, сколько объяснить, как могло возникнуть столь странное заблуждение. Да и объяснение искать далеко не надо. Мистер Рёскин писал для поколения, еще не проникшегося конструктивной критикой последних исследований. Его представление об "античности" в искусстве основывалось главным образом на массе механических и академических копий или имитаций, относящихся к греко-римской эпохе, которыми заполнены наши музеи, и на влиянии такой скульптуры, которое можно увидеть в работах Флаксмана или Торвальдсена. Из мраморов Элгина мы узнали, что греческие скульпторы V века обладали благородством в концепции человеческой формы, мастерством в работе с обнаженной натурой и драпировками, а также мастерством в технике работы с мрамором, которое лишь в слабой степени прослеживается в более поздней греко-римской традиции; Но великие статуи, в которых скульпторы пятого века воплотили свои идеалы богов, были либо полностью утрачены, либо сохранились только в неадекватных копиях; и только в последние годы открытие оригиналов или идентификация достоверных копий позволили нам оценить интенсивность выражения и внутренней жизни, которые отличали работы великих скульпторов четвертого века, таких как Скопас, Пракситель и Лисипп. И все же, если бы Рёскин, подобно Брунну в его *"Götteridealen"*, выбрал для иллюстрации своей темы головы Деметры Книдской или Геры Фарнезе, а не серию голов на монетах, увеличенных во много раз по сравнению с тем размером, для которого они были предназначены, он вряд ли смог бы написать только что процитированные отрывки. Но второй из этих отрывков дает нам еще одну подсказку. В этой оценке греческой скульптуры подразумевается сравнение с христианским, и прежде всего с флорентийским искусством, и его стремление

"...в полной мере использовать невидимое;
Пусть видимое пойдет на корм собакам; что имеет значение?".

Очевидно, что выражение невидимого, характера и индивидуальности будет более ярким и очевидным в искусстве, которое позволяет им "сиять сквозь плоть, которую они истерзали", чем в случае с греческими скульпторами, чье уважение и даже страстное восхищение человеческим телом не позволяло им так преображать его, по крайней мере в статуях богов, и заставляло их искать более тонкие методы выражения посредством плоти и в гармонии с ее природой. Их характер и эмоции выражались в терминах красивого и здорового тела. Как достигалась эта цель, мы рассмотрим позже; но есть еще одно существующее предубеждение в пользу этого преувеличения индивидуальности, которое особенно сильно влияет на современных художников. Сегодня иногда говорят, что отход от индивидуальной модели - это попытка "улучшить природу", а значит, художественная ошибка. Греческий скульптор, как правило, вообще не работал по индивидуальной модели. Отчасти, особенно в ранние времена, он полагался на традицию, которая знакомила его с несколькими фиксированными типами, на основе которых он создавал вариации, отчасти на свою наблюдательность и память, натренированную поколениями, и ежедневно получал новый материал в гимназиях, где постоянно упражнялись обнаженные юноши и мужчины, или на рынке, где он встречал своих сограждан. Чтобы увидеть перед собой задрапированные или обнаженные фигуры, которые он хотел использовать в своем искусстве, ему не нужно было позировать в студии; его модели постоянно находились вокруг него в повседневной жизни. В результате, когда он хотел изобразить юношу или девушку, или даже сделать портрет государственного деятеля, он, как правило, воспроизводил тип с некоторыми личными

изменениями, а не создавал портрет в современном смысле этого слова. Но когда он переходил к созданию статуй богов, свобода рук оказывала ему неисчислимую услугу, придавая телесную форму его воображению; она позволяла ему творить по образцу природы, не завися от индивидуальной модели и не прибегая к таким расплывчатым и обобщенным формам, которые иногда ассоциируются с академическим или классическим искусством; ведь в ход шли его собственная тренированная наблюдательность и память, а не просто механическая система, которой он научился у своих предшественников. В более индивидуалистическом искусстве четвертого века, как мы увидим, вероятно, личная модель имела большее значение, особенно в женских статуях; но даже тогда она все еще была модифицирована традицией и стилем, которые составляют гармоничное целое не только каждой греческой статуи, но и развития эллинской скульптуры в целом. В типичных примерах скульптуры четвертого века мы находим не только гармонию и сдержанность, красоту телесных форм как в фигуре, так и в чертах лица, которые общепризнанно характерны для греческого искусства, но и выражение характера и индивидуальности, настроения и темперамента, пафоса и страсти, которые не менее интенсивны и реальны, потому что выражаются через совершенство физической формы, а не как растрата или деформация ее.

Можно спросить, как невидимые, психические или духовные качества могут быть изображены в видимой форме, особенно если эта видимая форма не слишком искажена или изменена, и в более общем смысле, как можно проанализировать или обсудить выражение статуи и впечатление, которое она производит. За примерами того, как это можно сделать, читатель может еще раз обратиться к *"Götteridealen"* Брунна, исследованию нескольких избранных изображений греческих богов, в котором характер каждого из них раскрывается с помощью тонкого и разборчивого анализа видимых форм. Здесь достаточно привести слова самого Брунна из предисловия к этой работе: "Духовный эффект, производимый на нас произведением скульптуры, не может быть понят как моральная или метафизическая особенность, совершенно независимая от телесных явлений; он может стать понятным для нас только через осязаемые скульптурные формы, как выразители духовного выражения". И снова: "Духовное понимание идеальных художественных творений может быть достигнуто только на основе тщательного анализа их форм"; поэтому в таком исследовании мы имеем дело "не с субъективными причудами, а с исследованием объективных художественных принципов, в соответствии с методом научной работы".

Существуют различные способы, с помощью которых духовные качества, настроение и характер могут получить материальное выражение в гармонии с телесными формами, а не в борьбе с плотью. Например, существуют определенные телесные особенности, которые обычно сопровождают и, следовательно, вызывают ассоциации с различными темпераментами или душевными качествами; более того, фактическое воздействие на черты лица и осанку определенных эмоций или настроений часто оставляет неизгладимые следы, из которых можно сделать вывод о привычной или повторяющейся склонности к таким эмоциям или настроениям. То, что определенные типы лица и определенные выражения обычно ассоциируются с определенными духовными или душевными качествами, вряд ли можно отрицать; и здесь метод греческого художника, когда он наблюдал и работал по памяти, а не по модели, давал ему большое преимущество в разнообразии и свободе выражения характера не меньше, чем в передаче телесной формы. Если он ясно осознавал индивидуальность своих богов, то его мастерство и владение материалом, а также запас наблюдений давали ему возможность придать этой индивидуальности видимую форму, которая, возможно, не так очевидна с первого взгляда, как индивидуальность флорентийской или современной головы, но которая тем не менее существует для тех, у кого

есть глаза, чтобы видеть ее, и кто может привыкнуть к тонкой атмосфере античного искусства, к умеренности и сдержанности, которые редко, если вообще когда-либо, нарушаются в его наиболее характерных произведениях.

ГЛАВА IV

АНТРОПОМОРФИЗМ

Мы уже отмечали религиозные представления и импульсы, которые привели к замене изображений в человеческом облике на грубые камни и плиты первобытного культа. Начало изменений, по-видимому, произошло на ранней стадии развития греческого искусства. В доэллинские времена мы находим изображения богов и богинь в человеческом облике на геммах и других небольших произведениях искусства, а также в статуэтках, которые были либо объектами поклонения, либо посвящались в святилищах; но в настоящее время у нас нет доказательств того, что монументальные изображения богов были выполнены в человеческом облике, хотя некоторые объекты поклонения, такие как двойной топор, несомненно, устанавливались в регулярных святилищах. Мы слишком мало знаем о религиозных верованиях и обычаях этой доисторической эпохи, чтобы судить, рассматривались ли такие предметы просто как символы божества или же в них была заложена какая-то божественная или сверхчеловеческая сила; но пережитки, особенно раннего культа деревьев и столбов, вероятно, можно проследить в исторической Греции и даже до наших дней.

С другой стороны, гомеровские поэмы практически не дают нам свидетельств о существовании скульптурных изображений богов. Хотя храмы упоминаются часто, нам не сообщают, что в каком-либо из них было священное изображение, за исключением храма Афины в Трое. Там нам рассказывают, что троянские матроны в трудную минуту принесли в дар богине халат, и жрица Феано положила его "на колени прекрасной Афины". Если, как это возможно, это чисто метафорическое выражение, оно, по-видимому, подразумевает сидячую статую; но следует отметить, что Палладий Трои, священное изображение Афины, похищенное Улиссом и Диомедом и сохранившееся, согласно противоречивым традициям, в том или ином святилище в поздней Греции, было стоячей статуей примитивного типа. Это несоответствие не имеет большого значения, разве что показывает, что предполагаемое упоминание статуи Афины в "Илиаде" оказало малое влияние на позднюю традицию, если вообще оказало; в любом случае оно изолировано и относится не к греческому, а к иностранному храму. С другой стороны, у более поздних авторов мы часто встречаем

упоминания о примитивных статуях богов, которые, как говорят, были установлены или посвящены различными людьми в героический век. Примером может служить уже упоминавшийся троянский палладиум; другой пример - статуя Артемиды, вывезенная из Тавриды Ифигенией и Орестом; соперничающие претенденты на это звание существовали в Спарте и в Брауроне в Аттике. Легенды о посвящении не имеют исторической ценности; сама история о Палладе была неизвестна Гомеру, хотя и встречается в более поздних эпосах. Все, что можно утверждать о таких изображениях, - это то, что они имели неизвестную древность и что местный патриотизм претендовал на их героическое происхождение. То же самое можно сказать и о Дейдале. Здесь нет необходимости обсуждать, существовал ли когда-либо реальный художник с таким именем. Имеющиеся у нас сведения о Дейдале двоякого рода: с одной стороны, мы находим рассказы о мифическом ремесленнике и маге, изобретению которого приписываются многие из наиболее характерных усовершенствований в ранней греческой скульптуре; с другой стороны, мы имеем записи о многих статуях богов, сохранившихся в исторические времена в различных святилищах Греции, которые были приписаны ему. Такие приписывания на самом деле не имеют большей исторической ценности, чем традиции посвящения в героическую эпоху, которые мы находим в других местах. Если имя Дейдала однажды стало известным в этой связи, то естественно, что многие статуи примитивного стиля и неучтенного происхождения были приписаны ему. Еще большее значение имеет тот факт, что скульпторы, которые действительно сделали некоторые из ранних статуй богов в Афинах и на Пелопоннесе, описываются как ученики, а некоторые - как сыновья или компаньоны Дейдала. Таким образом, его имя ассоциируется с некоторыми из ранних школ, оказавших наибольшее влияние в Греции, особенно на изображение богов в скульптуре. Существуют и другие традиции ранних школ скульпторов, мраморщиков Хиоса, бронзолитейщиков Самоса, которые посвятили себя в основном изготовлению статуй богов, некоторые из которых сохранились до наших дней. Если отвлечься от традиций и рассмотреть ранние примеры статуй богов, которые еще можно увидеть или зафиксировать в дошедших до нас копиях, то окажется, что они делятся на два класса. С одной стороны, это более или менее точные повторения первобытного материала или камня, цилиндрического ствола дерева или прямоугольного блока, вырубленного из каменоломни, с грубым указанием головы, рук и ног, как можно меньше отклоняясь от первоначальной формы блока. Если подобные изображения, как это часто бывало, были деревянными, они, конечно, исчезли; но иногда мы можем узнать их копии на рельефах или в камне. С другой стороны, мы находим другой класс изображений, которые больше приближаются к достижениям Дейдала, описанным рационализирующими писателями более позднего времени. Эти изображения полностью соответствуют человеческому облику и, если это мужчина, обычно обнажены. Ноги у них расставлены в коротком шаге, левая нога обычно выдвинута вперед; руки либо прижаты к бокам, либо одна или обе подняты от локтя; весь их облик предполагает жесткую систему пропорций и более или менее условную форму. Эти изображения не имеют никакого сходства с модификациями первобытных колод и камней и не могут быть напрямую заимствованы из них; их находят в большом количестве на многих местах ранних святынь в самой Греции и в греческих поселениях вокруг Леванта, в частности на Кипре, Родосе и в Наукратисе в Египте. Иногда на них изображен бог, иногда посвяtitель; но все они одинаково свидетельствуют о попытке раннего греческого мастера подражать продуктам более развитого и законченного искусства, которые он видел вокруг себя. Многие из них заимствованы из египетских типов; другие демонстрируют влияние месопотамского искусства или гибридного мастерства Финикии. Заимствование или подражание таким иностранным типам, на первый взгляд, может показаться еще менее перспективным для художественного прогресса, чем вариации на тему старых местных образов; но не в их

происхождении, а в их развитии и совершенствовании заключается главное превосходство греческого искусства.

Типы, заимствованные скульптурой из иностранного искусства, почти исключительно человеческие. Чудовищные смешанные формы, в которых божества Египта или Месопотамии часто находили выражение своих сверхчеловеческих и таинственных сил, не привлекали воображение греков. Такие смешанные формы, действительно, часто заимствовались ранним декоративным искусством, и на "восточных" вазах мы постоянно находим человекообразных и птицеобразных четвероногих, обычно крылатых, и человекообразных птиц. Восхищение крылатыми фигурами в целом, которое в ранние времена было в основном декоративным, также берет свое начало в восточных тканых материалах. Греческая скульптура переняла и воплотила в камне или бронзе некоторые из этих смешанных типов - в частности, человекоголовую птицу и человекоголового крылатого льва; их она отождествила с Сиреной и Сфинксом из греческого мифа и связала с тайнами гробницы. Некоторым другим формам - кентавру, сатиру и тритону - она также придавала большое значение. Но все они, если и не люди, то вряд ли могут считаться божественными; в основном они вредоносны и, даже если благотворны, не дотягивают до ранга богов. Возможно, более близкий к божественному характер имеют речные боги, которых часто изображают в виде быков с человеческими головами или людей с бычьими рогами; но и здесь мы имеем дело лишь с второстепенными божествами. Ни один скульптор не изображал Диониса таким образом, хотя поэты называли его "быкообразным"; ни один бог-конек Посидон даже не представлен в виде кентавра. Конноголовая Деметра из Фигалии остается странным и одиноким исключением, как бы мы ни объясняли ее существование.

Процесс, в ходе которого ранние человеческие типы постепенно совершенствовались и становились более похожими на людей, в результате непрерывной борьбы с техническими трудностями, постоянного и непосредственного наблюдения за природой и формирования художественной традиции в различных школах и семьях, - это вопрос, который скорее относится к истории искусства, чем к нашему настоящему исследованию. Но жестко разграничить эти два типа невозможно, поскольку все они, будь то обнаженная стоящая мужская фигура, задрапированная женская или сидящая, одинаково используются для изображения человеческих и божественных личностей; и, если не учитывать посвятельные надписи, условия обнаружения или отличительные атрибуты, часто невозможно определить, была ли та или иная статуя предназначена для изображения, например, бога или обычного портрета мужчины. Эти обнаженные мужские статуи, обычно известные под именем "Аполлон", несомненно, некоторые из них были сделаны в память о спортсменах, чьи изображения устанавливались либо в месте их побед, либо в их родном городе; другие ставились над могилами в память об умерших; и даже в священном участке иногда неясно, изображен ли сам бог или тот, кто посвящает эту запись своей преданности.

Таким образом, в этот ранний период строгие требования г-на Рёскина о невозможности различить индивидуальность различных богов должны быть признаны и даже дополнены признанием невозможности отличить богов и богинь от людей. Объяснение этому достаточно очевидно. В эпоху раннего прогресса постоянной целью скульптора является достижение полного овладения материалом и совершенства телесной формы. В религиозном искусстве этому соответствует борьба за антропоморфизм - сначала изобразить богов в человеческом облике, а затем сделать этот облик наиболее совершенным, какой только может придумать человеческое искусство. На этом этапе художественного и религиозного развития тип и идеал не различаются. Только когда в V веке тип или различные серии типов были доведены до совершенства, чтобы удовлетворить

потребность в гармоничной системе телесных пропорций, в красоте очертаний и достоинстве лика, эти типы могли быть использованы как средство выражения религиозных идеалов нации. При выработке типа приходится отказываться от случайного, а вместе с ним и от чувства индивидуальности; произведения раннего архаического искусства, при всех их недостатках, часто демонстрируют больше признаков индивидуального характера, чем более совершенные работы начала V века. За достижением типа следует вливание характера и индивидуальности, почерпнутых из тренированной памяти и наблюдений художника с ясным художественным намерением, а не из каприза случайного воспоминания или случайной особенности модели. Характер и индивидуальность, выраженные таким образом, должны быть рассмотрены в последующих главах; здесь же необходимо лишь отличить их от внушения личности, почти карикатуры, которую мы иногда находим в архаическом искусстве и которую, конечно, можно иногда увидеть в произведениях флорентийской скульптуры. В период расцвета греческой скульптуры различные школы продвигались каждая своим путем к тому, что называют натурализмом в искусстве, в противовес реализму с одной стороны и идеализму с другой. Иными словами, они стремились путем постоянного изучения атлетической формы, пропорций и мускулов, драпировок и причесок достичь ряда типов, гармонирующих с собой и соответствующих природе; и они были слишком поглощены этой попыткой, чтобы пойти дальше своих предшественников в изображении характера богов в соответствии с формой, освященной традицией. Даже в выражении лица можно проследить тот же процесс. В ранних работах мы иногда вообще не находим выражения или видим кажущуюся неподвижность, которая на самом деле является отсутствием выражения; в архаической улыбке мы видим попытку оживить лицо, а также, возможно, как мы уже заметили, выразить и даже вызвать благосклонность божества. Но эта попытка, предпринятая с недостаточными художественными ресурсами, как правило, приводит к простой гримасе; и когда мы приближаемся к переходному возрасту перед величайшим периодом скульптуры, мы часто видим реакцию против любого такого преувеличения выражения в суровости и достоинстве, которые могут иметь определенное изящество, но которые в некотором смысле являются ретроградным движением в отношении выражения характера.

Из этого следует, что статуи богов, относящиеся к этому раннему периоду, как бы интересны они ни были для истории скульптуры, даже если бы мы обладали гораздо большим их количеством, чем сейчас, не пролили бы много света на развитие представлений греков о своих божествах. Скорее всего, они будут соответствовать ограниченному числу четко определенных типов. Самый знакомый из них - стоящая обнаженная мужская фигура, если она без бороды, обычно изображает Аполлона с луком или лавровой ветвью, а иногда и с другими атрибутами. Аналогичный тип, без бороды, обозначал Зевса, Посидона или Гермеса, если был снабжен громоотводом или орлом, трезубцем или рыбой, или кадуцеем. Подобные фигуры могли быть задрапированы и по-прежнему изображать богов; а если они были женскими, то служили для Геры, Артемиды, Афродиты, а иногда и для Афины, если она была представлена без рук и эгиды. Кроме того, существовал сидячий тип, обычно окутанный драпировкой, который можно было легко приспособить для статуи любого из главных богов. Во всех этих случаях не возникает вопроса о том, чтобы отличить богов друг от друга по характеру и индивидуальности; кроме атрибутов, почти нет попыток отличить богов от людей.

Возможно, самый ранний класс статуй, в которых мы находим попытки художественного выражения сверхчеловеческой силы, - это те, в которых мы видим бога в энергичном действии, часто наносящего удар своим характерным оружием: Зевс с молнией в поднятой правой руке, Посидон с трезубцем или Афина, стремительно несущаяся вперед с копьем и

щитом наперевес. Но даже эти фигуры, помимо своих божественных атрибутов, не имеют существенных отличий от человеческих бойцов. Знаменательно, что до сих пор идет спор о том, изображает ли одна из самых известных статуй начала V века, "Аполлон из Чоселя-Гуфье", бога или атлета. Это не потому, что греки в это время идеализировали своих атлетов или очеловечивали своих богов, а потому, что они типизировали их обоих; то есть они представляли их в виде типа, который был наиболее совершенной передачей в их силах либо человека, либо антропоморфного божества. Здесь мы имеем материальную форму, с помощью которой идеалы последующего периода должны были найти свое художественное выражение - такая типичная или нормальная человеческая форма, по сути, является логическим выражением антропоморфизма в его самом буквальном смысле - создание богов по образу и подобию человека. Но те, кто верил в то, что человек создан по образу и подобию Божьему, стремились найти в прототипе нечто большее и высшее, чем можно увидеть в его земной копии. Это понятие, даже если оно не было сформулировано философией до более позднего времени, несомненно, лежит в основе идеалистического искусства пятого века.

6 Даже если считать, что этот спор уже решен в силу весомости доказательств, сам факт его возможности сохраняет свое значение.

ГЛАВА V

ИДЕАЛИЗМ

Эпоха, последовавшая за великими персидскими войнами, была временем наивысшего политического, литературного и интеллектуального развития Греции. Она также не благоприятствовала силе и глубине религиозного чувства в народе. Если более вдумчивые из них и были склонны сомневаться в правдоподобности и назидательности некоторых историй о богах, то это были именно те люди, которые, с другой стороны, были наиболее способны оценить более высокие и благородные представления о богах, которые мы находим у современных поэтов. И великое избавление от персов не только придало грекам уверенность в себе, которая справедливо усилила их национальную гордость и тем самым укрепила их национальные идеалы, но и дало повод для веры в богов и благодарности им, которая нашла свое выражение в многочисленных постройках и жертвоприношениях. Вся эта религиозная активность не могла не оказывать значительного влияния на простых людей, и в некоторых случаях, как в Афинах, возникала необходимость замены храмов и статуй, которые были разрушены или унесены персидским захватчиком. В то время, когда возникла потребность в новых статуях богов, быстрый прогресс искусства скульптуры сделал неизбежным, чтобы эти новые статуи были не просто репродукциями или воспоминаниями о тех, которые они заменили, а свежими и оригинальными концепциями, достойными возросшего мастерства художника и более благородных идеалов народа. И по одному из тех совпадений, которые мы так часто встречаем в истории искусства и литературы, именно в то время, когда материальные условия, дух народа и стремительное развитие искусства давали максимальный простор для художественного творчества, появился человек с трансцендентным гением, чтобы дать полное выражение религиозным и художественным устремлениям времени. Век Перикла был также веком Фидия. Правда, между поражением персов и периодом наивысшего расцвета Греции был промежуток времени, и за этот

промежуток было построено или перестроено множество храмов, установлено множество статуй в качестве объектов поклонения или посвящения богам. Некоторые из них, возможно, в определенной степени предвосхитили работы Фидия; несколько из них были колоссальных размеров, как и его главные шедевры, и таким образом, даже с технической точки зрения, могли подготовить путь перед ним; один из них, Аполлон работы Каламиса в Аполлонии, был высотой около сорока пяти футов, и таким образом фактически соперничал с Зевсом и Афиной Фидия по размерам. Но об этих статуях мы почти ничего не знаем. Что касается двух самых известных работ самого Фидия, Афины Парфенос в Парфеноне в Афинах и Зевса в Олимпии, то мы лучше осведомлены, если судить по подробным описаниям и несколько риторическим оценкам более поздних авторов; и мы обладаем некоторыми сохранившимися копиями, которые рассказывают нам кое-что об их позах и атрибутах. Но любое представление об их истинном художественном и религиозном характере зависит в основном от нашего воображения; и даже в том, что касается их отношения к религиозным идеалам людей, мы по большей части полагаемся на косвенные свидетельства. Хотя искусство скульптуры было так тесно связано с жизнью народа в Греции, мы находим очень мало упоминаний о его величайших произведениях; очевидно, что афиняне, например, гордились зданиями, украшавшими их Акрополь, и скульптурами, которые они содержали; но когда Перикл, как сообщает Фукидид, говорит о статуе Афины Парфенос, он лишь считает золото ее драпировки частью возможных ресурсов государства. Мы знаем, что в глазах Перикла и его слушателей дороговизна материала была лишь эпизодом в художественном характере произведения; но о том, что чувствуется наиболее глубоко, часто говорят меньше всего. В более поздних описаниях, например у Павсания, акцент делается на деталях и аксессуарах статуи, на орнаменте шлема, щита и сандалий; они открыты для строгости Лукиана в отношении "таких, которые не могут ни увидеть, ни восхвалить всю красоту Зевса Олимпийского, великого и благородного, ни описать ее другим, не знающим ее, но восхищаются точной работой и прекрасной полировкой его подножия и хорошими пропорциями основы, перечисляя все эти детали с величайшей тщательностью". В то же время даже такая информация, которую они дают нам, приветствуется, поскольку помогает нашему воображению воссоздать облик целого. Эти огромные хриселефантины были помещены в целлу храма, освещенного только через дверь и немного проникающего через мраморную крышу, и их эффект был рассчитан на эти условия. Богатый тон и тонкие отблески слоновой кости и золота, смешанные с цветными вставками из эмали или драгоценных камней, смягченные и гармонизированные "тусклым религиозным светом", должны были быть очень впечатляющими; а величие фигур усиливалось их колоссальными размерами. Но во всем этом мы по-прежнему имеем дело только с условиями и аксессуарами, а не с самим искусством и религиозными идеалами, которые оно выражало. Возможно, в случае с Зевсом нам легче оценить их, чем с Афиной, хотя мы лучше обеспечены копиями последней. В нашем религиозном искусстве мы привыкли к попытке выразить божество в виде зрелого мужчины, обладающего невыразимым величием и благородством. Для греков человеческая фигура Зевса была не просто воплощением, а реальной формой самого бога; бог мыслился не как принявший на себя горести и слабости нашей смертной природы, а как разделяющий лишь ее идеальное совершенство. Однако о том, что эффект был не совсем противоположным, свидетельствует такой отрывок, который мы находим у Диона Хризостома: "Человек, чья душа полностью погружена в труды, кто претерпел множество бедствий и горестей и не может даже насладиться сладким сном, даже такой, я думаю, если бы он стоял лицом к лицу с этой статуей, забыл бы все опасности и трудности этой земной жизни: такое видение ты, Фидий, придумал и изобрел, вид "убаюкивающий всякую боль и гнев, и приносящий забвение всякой печали".

Тот же автор в другом месте вкладывает в уста Фидия объяснение того, как он пытался воплотить в своей статуе существующее представление о боге и даже эпитеты, связанные с его поклонением. "Мой Зевс, - говорит скульптор, - мирный и совершенно кроткий, как страж Эллады, свободной от раздоров и единодушной с самой собой. Его, посовествовавшись с моим искусством и с мудрым и благородным Элейским государством, я установил в его храме, мягкого и величественного в форме, свободной от всякой печали, как подателя жизни и средств к существованию и всех благ, общего отца людей, их спасителя и их хранителя, насколько это возможно для смертного человека, чтобы понять и скопировать его божественную и невыразимую природу. И подумайте, не найдете ли вы изображение в соответствии со всеми эпитетами бога; один только Зевс называется отцом богов и их единственным царем, а также богом города, дружбы и общества, сторонников и чужестранцев, дарителем урожая и бесчисленными другими титулами. И для того, чьей целью было показать все эти качества без слов, не является ли мое искусство успешным? Сила формы и внушительные пропорции указывают на власть и царя; мягкий и приветливый характер - на отца и его заботу; величие и суровость - на бога города и закона; а о родстве людей и богов говорит сходство их форм. Его защитная дружба с поданными, чужестранцами, беглецами и, подобными ему, проявляется в его доброте и очевидной мягкости и благодати. А образ дарителя имущества и урожая можно увидеть в простоте и великодушии, проявляющихся в его облике; он выглядит как тот, кто дарит и щедро делится благами. Всему этому, короче говоря, я подражал, насколько это было возможно, будучи не в состоянии выразить это в речи". Конечно, это описание - работа позднего и риторического автора, но это работа человека, который был знаком с этими великими статуями, ныне утраченными для нас, и был способен оценить их. Его критика, возможно, не столь тщательна и тонка, как анализ греческого типа Зевса, сделанный Брунном в его *Götteridealen*; но она основана на схожих принципах, наблюдении за физическим типом и духовным выражением, которое лучше всего служит для воплощения величия и благодати бога. В конце концов, мы возвращаемся к высказыванию самого Фидия и его цитате из Гомера; здесь также подчеркивается чело бога и кивок, который сотрясает Олимп, когда он удовлетворяет молитву. Именно в таких эффектах, а не в подробном описании, можно понять природу великого произведения искусства.

О том, какого успеха в достижении своей цели достигло здесь искусство скульптора, можно судить по часто цитируемой фразе Квинтилиана, возможно, самой благородной похвале, когда-либо высказанной критиком в адрес художника: "Красота статуи даже внесла некоторое дополнение в принятую религию; величие произведения было равно богу". Мы действительно могли бы, без всякого почтения, приписать Фидию слова, произнесенные в совершенно ином смысле тем, кто позже дал новое и более высокое толкование формуле "принятой религии" в Греции: "Кому вы невежественно поклоняетесь, того и я возвещаю вам".

Другой великий фидийский идеал, Афина, был представлен несколькими статуями, как в Афинах, так и в других городах. О них у нас есть определенная информация и даже некоторое количество копий, которые показывают нам позу и аксессуары различных статуй; некоторые из лучших даже достаточны, чтобы дать нам некоторое представление о красоте их оригинала. У нас также есть описания древних авторов, которые, как и в случае с олимпийским Зевсом, рассказывают нам о декоре статуи; но в этом случае мы не можем оценить эффект, который она произвела на тех, кто ее видел. Идеал Афины в некотором смысле труднее для нас понять, чем Зевса, отчасти потому, что он менее универсален и более характерен для Греции и даже Афин. Представление о богине-матери характерно для большинства религий; образ "царицы и охотницы, целомудренной и прекрасной", по

крайней мере, знаком нам по литературе и легко представляется воображению. Но Афина, хотя и имеет что-то от обоих этих персонажей, по своей природе отличается от них. Невозможно вывести ее разнообразные мифологические функции из какого-то одного происхождения; но в данном случае нас интересует не происхождение ее поклонения, а его значение и влияние на жителей избранного ею города. Как Зевс был идеалом всего лучшего в эллинском представлении о мужестве и богом объединенной Эллады, так Афина - особенно богиня Афин, дарительница и воспитательница всех тех качеств, которые сделали афинян теми, кем они были, создательница того идеального города, о котором говорилось в замечательных речах Перикла. Ее дары - искусство войны и мира, вся художественная и интеллектуальная деятельность, а также оливки и другие характерные продукты аттической земли, чистый и светлый воздух и стимулирующий климат, которые аттические писатели не устают восхвалять и связывать с особым гением афинской расы. Можно представить, как Дион Хризостом мог распознать выражение этих различных качеств в широком и величественном, но остро интеллектуальном челе, в широких и ясных глазах и в других чертах; но сохранившиеся копии Афины Парфенос не могут сделать больше, чем помочь нашему воображению понять, как скульптор представлял богиню Афин. Здесь, как и в случае с Зевсом, нам трудно избежать ошибки, рассматривая статую как простую философскую абстракцию, олицетворение тех качеств, которые она представляет. Афина в позднем искусстве, установленная в библиотеках и музеях, несомненно, была таким олицетворением, так же как и в современном искусстве, нереальным и сравнительно неинтересным. Но афинянин очень верил в существование своей богини. Он верил, что церемонии, связанные с ее древним изображением, необходимы для продолжения ее благосклонности к городу и народу, и что новые храмы и статуи, установленные в ее честь, еще больше порадуют ее и обеспечат ей защиту и пребывание среди ее благодарных поклонников. Статуя Фидия в Парфеноне представляла собой не просто тот облик, в котором она решила бы предстать перед смертными, но именно такой, каким она открылась скульптору. Созерцание такого образа помогало поклоняющемуся не меньше, а может быть, и больше, чем любая служба или ритуал, привести себя в единение с богиней, а себя, как гражданина избранного ею города, - исполнить ее волю, приложив все усилия для ее превосходства в политике, литературе и искусстве. Если произведение искусства способно оказывать такое реальное влияние на религиозные эмоции, а через них и на практическую жизнь, то можно сказать, что оно достигло максимума, которого могут достичь любые человеческие усилия в служении Богу.

Религиозное влияние искусства в V веке, как мы видели, тесно связано с государством; Афина Парфенос и Зевс Олимпийский обращались к своим поклонникам как к гражданам Афин и как к представителям привилегированной эллинской расы. Подобный характер легко проследить почти во всех великих статуях богов, относящихся к этому периоду. Так, Дионис из Алкамена - это не мечтательный бог вина и удовольствий, которого мы находим в более поздний период, а величественная фигура, бородатый и возвышенный, даритель богатств земли и вина, бог, в честь которого проводились все великие дионисийские праздники; Гермес того же скульптора - страж путей и ворот, даритель прироста стадам, а не юный и атлетичный вестник богов. Гефест тоже, особенно когда он связан с Афиной, - покровитель и учитель всех ремесел, сам идеальный ремесленник, практичный и доброжелательный, но его божество не теряется в слишком человеческой индивидуальности; даже его ламенность - характерная черта кузнеца во всем фольклоре - обозначена вскользь, не рассматривается как интересный мотив. Различные статуи конкретных богов могут, конечно, подчеркивать ту или иную сторону их функций. Афине могут поклоняться и представлять ее как богиню победы или здоровья; но и здесь в основе представления обычно лежит какой-то признанный государственный культ. За пределами Афин мы находим те же условия. Вот

только один пример: колоссальная Гера из золота и слоновой кости в Аргосе, сделанная главным аргивским мастером Поликлитом, является великой богиней города, как и Афина в Афинах. Она была представлена как невеста Зевса, которая ежегодно обновляла свое девичество на великом аргивском празднике божественного брака; и мы не можем сомневаться, что Поликлит выразил в этой статуе, едва ли менее известной, чем шедевры Фидия, все основные черты великих религиозных идеалов, которые лежали в основе этого первобытного обряда. Её Гера не обладала ни воинственными, ни интеллектуальными и духовными характеристиками аттической Афины, но она была богиней женской грации и красоты в невесте и воплощала то совершенство физической формы, которое аргивское искусство искало также в своих атлетических фигурах и которое было в некотором смысле частью религии, нашедшей выражение в великих атлетических играх. Некоторые боги - например, Аполлон - в статуях пятого века выглядят более индивидуальными. Как в прежние времена имя Аполлона служило для обозначения множества статуй, некоторые из которых могли представлять отдельных мужчин, так и в эпоху Фидия мы иногда встречаем фигуру атлетического типа или юношеской красоты, которой можно усомниться в том, что это Аполлон; это может быть отчасти результатом большой популярности типа во все века греческой скульптуры, что привело к его более быстрому развитию и более ранней индивидуализации. Но Аполлон этого периода никогда не был просто мечтательным юношей более позднего времени; хорошо сказано, что он - бог, который в мифическом атлетическом состязании мог превзойти Гермеса в беге на ногах и Ареса в боксе; воплощение всестороннего физического и интеллектуального совершенства, сочетание музыки и гимнастики, что снова возвращает нас к национальному эллинскому идеалу. Во всех изображениях богов в искусстве V века мы находим один и тот же основной характер. Они воплощают в себе выражение, посредством самых совершенных физических форм, качеств, приписываемых самому богу или даруемых им своим поклонникам. Они не являются безличной абстракцией этих качеств, а представляют собой реальные и живые существа, в которых эти качества существуют в такой степени, которая невозможна для простого смертного. Но, с другой стороны, они не имеют ничего из страстей и эмоций, слабостей и несовершенств смертной природы. В этом они, возможно, не согласуются с тем гомеровским представлением о богах, которое величайшие художники сознательно ставили перед собой. Но мы не можем удивляться тому, что эпоха столь ясных и возвышенных интеллектуальных и нравственных представлений должна была отвергнуть то, что, по ее мнению, было недостойным в существующих представлениях о богах, и выбрать только то, что, по ее мнению, было истинно божественным. Искусство, однако, недолго оставалось на самом высоком уровне религиозного чувства; но в Греции, по счастливому стечению обстоятельств, эпоха величайших религиозных идеалов была также эпохой наивысшего совершенства физического типа в искусстве, а также технического мастерства в исполнении. Поэтому в эту эпоху мы не видим, что скульптору не хватает силы для выражения своих идей или что его идеи слишком сильны для форм, в которых они выражены; скорее, здесь, как и везде, наблюдается та совершенная гармония между ними, которая характерна для эллинского искусства.

ГЛАВА VI

ИНДИВИДУАЛИЗМ

Великие религиозные идеалы пятого века, как мы видели, были тесно связаны с подчинением индивида государству; их выражение в скульптуре также почти во всех случаях было связано с наймом художника общиной. В четвертом веке, с другой стороны, мы видим более сильное утверждение индивидуальности со всех сторон. Среди аттических ораторов IV века было принято противопоставлять частную роскошь и показную роскошь своего времени простоте жизни великих людей предыдущего века, чьи дома нельзя было отличить от домов простых людей, хотя их общественные здания и храмы, возведенные ими в честь богов, отличались непревзойденным великолепием. В религии, и прежде всего в религиозном искусстве, мы наблюдаем ту же тенденцию. Сохранилось мало записей о посвящении в IV веке тех великих статуй главных богов, на которые все последующие поколения смотрели как на воплощение национального идеала. Но, возможно, в четвертом веке было сделано больше статуй богов, которые были объектами не просто художественного восхищения, а интенсивной и иногда болезненной личной преданности. Сам по себе список богов, которых предпочитали изображать, говорит об этом; если в пятом веке Зевс, Афина и Гера, великие боги государства или эллинской расы, являются объектами самых известных статуй, то в четвертом веке это скорее Афродита, Дионис и Асклепий, те, чьи дары способствуют индивидуальному счастью или наслаждению, которые предоставляют наибольший простор для сил художника.

Да и сами скульпторы в четвертом веке проявляют больше индивидуальности стиля. Во второй половине пятого века гений Фидия настолько доминировал в религиозном искусстве, что работы его преемников, таких как Алкаменес и Агоракрит, едва ли можно было отличить от его работ. Но великие скульпторы четвертого века, Скопас, Пракситель и Лисипп, не говоря уже о других, менее известных, посвятили себя не столько выражению через совершенную физическую форму великих религиозных идеалов, сколько воплощению характера и, так сказать, личности богов, которых они изображали. И делали они это теми же средствами, которыми выражали в своем искусстве характеры и страсти героев или людей, тем самым выводя богов из сферы бесстрастного благодушия и власти, которую им приписывает искусство пятого века. Такая трактовка, очевидно, давала больше возможностей для разнообразия стилей скульпторов; и хотя иногда мы можем проследить влияние одного на другого, каждый из них четко демонстрирует свои собственные черты. О Праксителе нам прямо говорят, что он продемонстрировал восхитительное мастерство в воплощении в своих мраморных работах страстей и эмоций души; а сохранившиеся остатки статуй, сделанных Скопасом и Лисиппом, показывают, что они также, каждый по-своему, достигли тех же результатов.

Если скульптура пятого века была этической, выражающей благородные идеалы характера, будь то боги или люди, то скульптуру четвертого века можно назвать психологической. Она не ограничивается характером; она выражает также настроение и даже страсть, и тем самым придает большее значение индивидуальности. На первый взгляд нелегко понять, как эти

изменения отразились на изображениях богов. Боги Гомера, действительно, полны индивидуального характера; но мы видели, как в пятом веке, хотя величайшие скульпторы заявляли, что они изображают именно богов Гомера, эти изображения идеализировались и возвышались над теми человеческими штрихами, в которых индивидуальность наиболее заметна. В гомеровских гимнах и у лирических поэтов было восхищение деталями происшествий, личными особенностями и даже романтическими рассказами о богах; а в IV веке, когда высокая идеализация предыдущего века уже не так сильна в своем влиянии, мы находим подобную тенденцию и в искусстве. В то время как великие статуи богов пятого века почти все изображены либо сидящими на троне, либо стоящими, не занятыми никаким конкретным действием или функцией, наиболее характерные примеры статуй богов, сделанные в четвертом веке, почти все имеют какой-то определенный мотив. В качестве примера можно привести, пожалуй, самую знаменитую статую античности - Афродиту работы Праксителя в Книде. Богиня изображена обнаженной; и часто говорят, что богини не были бы так представлены в пятом веке. Это правда, что полная драпировка кажется более соответствующей достойным и величественным фигурам фидийского искусства. Но если бы религиозный тип требовал от Фидия создания обнаженной богини, мы можем быть уверены, что он сделал бы ее обнаженной и бесстыдной, с не большим самосознанием, чем обнаженный Аполлон; более того, он не счел бы нужным предоставить мотив для ее наготы. С Праксителем все иначе. Он изображает богиню готовящейся к купанию и только что позволил последней одежде соскользнуть с ее руки на вазу, стоящую рядом; и в дополнение к этому мотиву - можно сказать, оправданию - для изображения ее без одежды, он намекает инстинктивным жестом другой руки, которую она держит перед своим телом, на полусознательную боязнь обнажения, на чувство скромности, которое, как бы ни было свойственно женщине, ни в коем случае не соответствует высокому идеалу богини. Лицо и фигура отличаются необычайной физической красотой типа, широтой и благородством, которые контрастируют с более мелкими, красивыми и менее достойными формами более позднего искусства; в жестах также нет того сознательного кокетства, которое мы видим в таких работах, как Венера Медичи. Но, с другой стороны, мы должны признать, что статуя представляет богиню скорее в человеческом, чем в божественном аспекте, что даже ее настроение и чувство робости изображены в манере, которая, хотя и очаровательна сама по себе, совершенно не соответствует ее поклонению как великой богини. Мы не удивляемся, когда слышим, что эта статуя вызывала личную страсть; она - богиня любви, и представлена не вне пределов человеческой привлекательности; но она низведена до уровня смертных, а не способна возвысить смертных своим созерцанием. То же самое, хотя, возможно, и в меньшей степени, происходит и с другими статуями богов, сделанными в четвертом веке. Мотивы, с которыми поздние греки отправлялись к великим статуям фидийской эпохи, были, как мы видели, в значительной степени религиозными, а их созерцание рассматривалось в некоторой степени как служение; здесь мы имеем "идолопоклонство" в его высшей форме. Но те, кто ходил смотреть на Афродиту в Книде, в основном наслаждались красотой статуи; и хотя это может быть лучше с художественной точки зрения, это, конечно, не имеет того же религиозного значения.

Есть еще один элемент в индивидуальности статуй четвертого века, который может привлечь современных художников, и который, несомненно, привлекал - в перевернутом виде - раннехристианских авторов, писавших инвективы против языческого идолопоклонства. Говорили, что Фрина послужила моделью для цнидской Афродиты Праксителя, а характер богини выводился из характера ее почитательницы. Понятно, что греческий художник не мог иметь в случае обнаженной женской статуи такой же выбор типов, постоянно представленных его наблюдению и памяти, как в случае с мужскими статуями; и индивидуальность модели, какой бы прекрасной она ни была, стремилась бы утвердить себя

против типа. Таким образом, личность и индивидуальный характер, "конечное условие красоты", по выражению г-на Рёскина, в современном, как и в тосканском искусстве, гораздо ближе к выражению в четвертом веке, чем в пятом. Но изучение такой статуи, как цнидская Афродита, показывает нам, что в красоте типа и избегании случайностей искусство Праксителя было так же далеко от реализма, как и от туманных обобщений геракло-римского и современного псевдоклассического искусства. Оно полно жизни и индивидуальности, но это индивидуальность персонажа, осознанного художником в своем сознании, а не просто скопированного с человеческой модели, которую он поставил перед собой.

Другой способ, с помощью которого мотив становится заметным в искусстве IV века, можно увидеть в интерпретации мифологических представлений. Они реализуются и воплощаются в статуях, но статуи предлагают новую, иногда, кажется, почти случайную и пустяковую версию торжественной религиозной концепции; создается впечатление, что художник играет с мифологическим сюжетом. Так, в статуе Аполлона Сауроктоноса, "Убийцы ящериц", выполненной Праксителем, бог стоит со стрелой в руке, как бы пытаясь поймать ею ящерицу, взбежавшую на дерево; это скорее наводит на мысль о мальчишеской игре, чем об эпитете бога. Опять же, поклонение Артемиде Брауронии в Афинах было одним из самых древних и священных культов города, и женщины в браке и в другие критические моменты своей жизни приносили ей в дар свои одежды, тем самым приводя себя в тесный контакт с богиней и требуя ее особой защиты, причем одежды фактически помещались на старое изображение. Если, что вполне вероятно, Артемиды из Габиев является копией статуи, замененной Праксителем на это старое изображение, мы видим там богиню в виде изящной девичьей фигуры, застегивающей плащ на своем плече. Это может быть воспринято как символ более раннего обычая надевать одежду на статую; но у нас есть свидетельства того, что поклонники не довольствовались таким символическим контактом, а надели на новую статую одежду так же, как и на старую. Вероятно, здесь мы имеем дело с неудачным замещением; художественного изображения не хватило, чтобы заменить реальный обряд. Но само изображение, несомненно, задумано таким образом, что, как бы изящно оно ни было, не выражает глубокого религиозного чувства; чувствуется, что художник считал тему удобной для художественного мотива, а не хотел выразить какую-то глубокую религиозную идею.

Однако мы не должны заходить слишком далеко, отказывая четвертому веку в религиозных идеалах. Некоторые из богов, которые были очень близки к жизни человека, но которым, тем не менее, поклонялись с реальной верой в их силу и благосклонность, нашли в это время свое самое полное выражение в искусстве. Примером может служить Деметра из Книды, мать, скорбящая о своей дочери, чьи страдания вызывают у нее близкое сочувствие к человеческой слабости, и чьи мистерии, возможно, больше, чем любое другое эллинское служение, приводили мужчин и женщин к личному общению с богами. В качестве другого примера можно привести голову Асклепия из Мелоса, хранящуюся в Британском музее. Здесь, как отметил Брунн в своем замечательном анализе ее форм, мы можем узнать не столько бога, сколько получеловека, полубожественного врача, доброжелательного и дружелюбного духа, который скорее убеждает, чем приказывает. Выражение не только интеллектуально, но и обладает бесконечной мягкостью, как у человека, не знакомого со смертной болью и горем; и такая концепция, как мы знаем из христианского искусства, часто привлекает тех, кому величие Зевса кажется слишком далеким, а идея его божества - слишком абстрактной. В таких почти человеческих идеалах индивидуальность четвертого века находит свое полное выражение, как и в других получеловеческих творениях воображения художника. Аполлон как вдохновенный музыкант или - если мы примем вывод Аполлона Бельведерского из оригинала IV века - как презрительный лучник, Гермес,

защитник и товарищ по играм своего младшего брата Диониса, и многие другие подобные изображения богов в их личных настроениях и характерных действиях, кажутся во многих отношениях менее божественными, менее полными религиозного чувства, чем такой Асклепий; если великих богов слишком приблизить к человеческим страстям и слабостям, они не могут не потерять большую часть своей божественности.

Можно было бы легко привести множество примеров подобных мотивов в статуях богов, сделанных в четвертом веке; но во всех случаях мы должны найти одни и те же основополагающие принципы. Боги действительно более четко осознаются как обладающие личным характером и индивидуальностью, и по этой причине они могут иногда вызывать более острые личные чувства поклонения или даже романтической преданности. Но более древние и высокие представления о богах, как о существенной части государственной религии и как о воплощении идеалов расы или города, больше не встречаются, разве что в несколько безжизненном продолжении традиции пятого века. Интенсивность выражения, которую мы находим в человеческих героях, действительно, выражена и в таких типах, как Аполлон-музыкант или Дионис - бог вдохновенного энтузиазма. Но эта тенденция не получает полного развития до более позднего времени. С другой стороны, тонкие различия в характерах разных богов теперь наиболее остро наблюдаются и наиболее искусно передаются. Но, несмотря на это, не чувствуется, что художник так же верит в богов и их силу, как мы видим в фидийскую эпоху. Если его художественные достижения, возможно, более искусны, то религиозное значение его работ, безусловно, меньше.

ГЛАВА VII

ОЛИЦЕТВОРЕНИЕ, УСЛОВНОСТЬ И СИМВОЛИЗМ

В эпоху эллинизма мы видим, как греческие типы богов приспособляются к новым условиям и новым значениям. С завоеваниями Александра греческий язык и цивилизация распространились по всему восточному миру; вместе с ними ушли и художественные формы греческого пантеона, хотя зачастую они были изменены местными верованиями или влияниями. Аналогичным образом, когда в более позднее время римское завоевание Греции распространило эллинское влияние на Запад, там также были приняты или адаптированы к новым мифологическим значениям типы греческих божеств. Греческое искусство практически стало космополитичным, его влияние расширилось, но в то же время его

сущностная природа, в ее гармонии с воображением эллинской расы, была утрачена или затемнена. По этой причине оно становится более понятным для нас, но в то же время менее поучительным в своем отношении к религиозным представлениям.

В искусстве эллинистической и греко-римской эпохи мы обнаруживаем две основные тенденции: одна - к академическому обобщению, другая - к чрезмерному реализму, часто сочетающемуся с театральной или сенсационной трактовкой. Последняя представляет для нас больший интерес, отчасти потому, что она сама по себе более оригинальна, отчасти потому, что в большей степени соответствует современной художественной практике. Эти две тенденции ни в коем случае не являются жестко разграниченными; например, мы часто встречаем театральную обработку в сочетании с академической работой; и повсюду можно увидеть следы эклектики, то есть привычки подражать или воспроизводить, часто в неинтеллигентной манере, приемы и даже стиль более раннего искусства. Из этого не следует, что в эпоху эллинизма не было создано великих произведений искусства; прекрасные традиции пятого и четвертого веков не были легко утрачены. Но вдохновение, насколько оно еще существует, приходит из новых и других источников.

Если мы рассмотрим сначала статуи старших богов Греции, то часто обнаружим в них индивидуалистические тенденции четвертого века, доведенные до предела - иногда до крайности - в сентиментальных или страстных работах эллинистического века; часто в них есть что-то аффектированное или драматическое, как будто они не просто выражают свой индивидуальный характер в своем настроении или действии, но действуют как представитель этого характера; фактически, они скорее воплощают имперсоналии, чем выражают личности. Можно было бы почти повторить здесь многое из того, что было сказано о богах в четвертом веке, но в этом случае часто присутствует оттенок преувеличения, которого избегает более тонкий художественный инстинкт и понимание гармонии, характерные для работ более ранних скульпторов; и вместе с этим мы часто находим любовь к показухе и стремление к эффекту, которые подразумевают, что художник больше думает о своем мастерстве, чем об идее, которую он стремится выразить.

В эпоху эллинизма мы можем проследить не только традиции более раннего искусства, но и прямое влияние мастеров IV века, пракситский культ красоты ради нее самой, страсть и драматическую силу Скопаса, предпочтение аллегорических сюжетов и статуй колоссальных размеров, которые мы можем видеть, как и многие другие более высокие качества, в искусстве Лисиппа. Мы уже заметили, что в Аполлоне Бельведерском есть впечатление театрального позирования, которое, вероятно, было либо привнесено копиистом, либо, во всяком случае, сильно преувеличено им при подражании более раннему типу; и как в Венере Медичи мы находим грубое настаивание на жесте насмешливой скромности, который является просто пародией на намек на полусознательное уклонение от обнажения, которое мы видим в Афродите Цnidской. Даже в статуе, которая, как Афродита Мелосская, демонстрирует стремление вернуться к более благородным идеалам и более достойным и простым формам более ранней эпохи, есть что-то искусственное и условное как в фигуре, так и в драпировке; и чувствуется, что скульптор, хотя и его цели, и его достижения высочайшие, пытается скорее отразить лучшие влияния своих предшественников, чем воплотить современную религиозную концепцию.

Влияние на искусство религиозных олицетворений в этот период, пожалуй, сильнее, чем в любой другой. Конечно, такие олицетворения были и раньше, например, статуя Цефисодота "Мир, кормящий младенца Богатство". Наиболее интересный пример такого олицетворения можно увидеть в фигурах городов, или, если говорить точнее, удачи городов, таких как Антиох Евтихида. Влияние города или государства на религиозное искусство было заметным

в пятом веке; но здесь мы видим сам город или его гения-предводителя, представленного в статуе, которая на первый взгляд кажется простой аллегорией его положения. То, как фигура сидит, полуобернувшись на себя, и упирается ногами в плечо реки, которая проплывает под ней, кажется, наводит на мысль об искусственно придуманном символизме; однако нам прямо говорят, что эта статуя пользовалась большим почитанием у местных жителей. В период упадка веры в богов, по-видимому, возникла тяга к более близким и реальным объектам поклонения.

Ту же тенденцию мы можем наблюдать в более экстремальной форме в обожествлении человеческих существ. Хотя некоторые примеры этого встречаются и раньше, особенно в случае с героями или основателями городов, они не ставились в один ряд с богами; но поклонение Александру и, в подражание ему, его преемникам, поставило его в явно божественный ранг. Трудно сказать, насколько это было обусловлено неэллинским влиянием. В случае с Александром, с его чудесными, почти сверхчеловеческими достижениями и окончательным решением великой драмы борьбы Востока и Запада, такую идеализацию легко понять; и мы видим не только то, что сам Александр представлен как бог, но и то, что его выражение и черты лица влияют на скульптуру его эпохи, даже в изображениях самих богов. На монетах также изображается его голова - честь, которой до его времени не удостоивались простые смертные. В других случаях это поклонение людям достигало такого уровня, который вызывал стыд у более поздних греков; так, Деметрий Полиоркет, когда он вернул Афинам свободу, был встречен в городе с божественными почестями. В его честь были сложены гимны, образцы которых сохранились.⁷ Приветствуя его появление одновременно с появлением Деметры, поэт обращается к нему так: "Другие боги либо далеко, либо у них нет ушей, либо они не существуют, либо им нет до нас дела. Но мы видим тебя, божество настоящее, не деревянное и не каменное, а реальное; поэтому мы молимся тебе". Правда, такие материалистические и атеистические выражения, вероятно, осуждались многими в то время, а также более поздними авторами; но сама возможность их публичного произнесения показывает, как далеко афиняне отошли от своих старых религиозных убеждений.

7 Athen., VI, 63.

Аллегорические олицетворения, такие как у Антиоха, являются религиозными представлениями высокого порядка по сравнению с этим. Тем не менее, чувствуется, что такие олицетворения не могут иметь отдельного божественного существования, помимо города или народа, который они представляют. Они находятся в другой плоскости религиозной веры, чем, например, Афина как богиня города. Богиня, действительно, в некотором роде представляла то лучшее, что было в избранном ею народе; но она не была простым символом его характера и величия. Она существовала до него и будет существовать, даже если он исчезнет с лица земли, в отличие от Фортуны Антиохии, чье существование было связано с существованием города, который она представляла.

Другой пример олицетворения можно увидеть в лежащих фигурах речных богов - в частности, Нила с его шестнадцатью локтями, как младенцы, играющие вокруг него. Речные боги действительно были объектом поклонения с ранних времен в Греции, и поэтому они появляются на монетах и в других местах; но эта фигура Нила, продукт александрийского искусства, не похожа на более ранних богов, которые рассматривались как дарители роста и плодородия; это просто аллегорическое олицетворение реки, такое, какое мог бы сделать современный художник, не претендующий на веру в существование такого антропоморфного речного бога. Это вообще нельзя считать религиозным искусством. А атрибуты и аксессуары такой фигуры, крокодил и бегемот, сфинкс, кукуруза и рог изобилия, -

все это символические аллюзии, подходящие для такого фригидного олицетворения. Искусство Александрии полно подобных приемов; искусство Пергама более энергично и драматично; но и в том, и в другом мы находим влияние изученной мифологии, полной причудливых и надуманных аллюзий и символов. Кульминацию этой изученной мифологии можно увидеть в большом алтаре Пергама, на котором боги, сражающиеся с гигантами, включают в себя не только все фигуры, уместные и неуместные, из эллинского пантеона, но и множество других божеств, чье право на включение в этот пантеон более чем сомнительно. Фигуры богов больше не соответствуют вере в реальные божества, а являются либо просто художественными типами, повторяющимися снова и снова в соответствии с условностями, либо рассматриваются как символы, представляющие различные аспекты божественной силы.

Символизм такого рода является общим симптомом упадка религиозной веры. Более вдумчивые или образованные классы, которые следуют умозрениям философов о природе божества, находят возможным примирить эти умозрения с формами народной религии, принимая эти формы в символическом смысле. С другой стороны, простые люди, считая старые формы недостаточными для удовлетворения своих религиозных устремлений, привносят новых и странных божеств, культ которых часто смешивается с магией или мистическими обрядами. Здесь символы также имеют значение, отличное от того, что кажется непосвященному глазу, и область искусства, которое обращается к разуму через органы чувств, строго ограничена. Статуя или другое произведение искусства, нуждающееся в объяснении своих аллюзий, не выражающее идеал, обращенный непосредственно к воображению людей, утратило связь с религией и не может в сколько-нибудь заметной степени влиять на нее или быть под ее влиянием. Эпоха идолопоклонства в высшем смысле, религиозного воображения, позволяющего художнику приблизить народ к его богам или даже богов к сердцу народа, прошла, и на ее месте мы находим либо суеверное цепляние за магическую силу ранних объектов поклонения, либо простое принятие в качестве условных символов форм, не имеющих прямого отношения ни к чему, во что верят как в реальность.

Наш краткий исторический обзор показал нам, как греки, начиная с веры, характерной для многих примитивных религий, в сверхчеловеческие силы или святость определенных объектов, благодаря своему яркому антропоморфному воображению сначала представляли себе богов похожими на себя, а затем делали их изображения в человеческом облике. И по мере того как их искусство развивалось в направлении создания физического типа совершенной красоты, служащего средством выражения этой "божественной человеческой формы", а также мастерства в выражении характера с помощью человеческих черт и фигур, они стали способны воплощать в своих великих статуях различные идеалы божественности, принадлежавшие их главным богам. Здесь мастерство художника не принесло бы практически ничего, если бы он не разделял с людьми, для которых работал, веру в реальность этих идеалов, не просто как философских аспектов божественной природы, а как реальных существ, способных помогать, вдохновлять и являть себя своим поклонникам в этом человеческом облике. Следующий шаг - еще более яркое воплощение личности богов; но приближение их к человеческому уровню делало поклонение их изображениям менее легким для восприятия в буквальном смысле для более вдумчивых людей, в то время как у простых людей такое поклонение имело тенденцию вступать в более материальную и менее возвышенную фазу. В результате возникла тенденция к символизму, при которой сам символ рассматривался как простая условность, а вдохновение и реальное общение с людьми, которое боги давали через свои идеальные образы, больше не искалось. Когда любое средство общения между богом и человеком, будь то торжественная служба или образ, который сам бог принимает в качестве своего земного представителя, перестает

восприниматься как нечто большее, чем просто человеческое приспособление, его религиозная сила должна ослабеть. Когда, с другой стороны, мы находим союз религии и искусства, чтобы обеспечить средства для этого божественного общения, мы можем признать идолопоклонство в его высшей форме, использование изображений не просто как аксессуаров религиозного служения, но как обеспечивающих сами по себе канал поклонения и вдохновения.

УИЛЬЯМ БРЭНДОН И СЫН, ЛТД.
ТИПОГРАФИЯ, ПЛИМУТ

Библиотека живой мысли Харпера

Формат 8vo, золоченые верхние крышки, декоративные обложки, богато позолоченные корешки.

За том: Cloth 2s. 6d. нетто, кожа 3s. 6d. net

"Оригинальное исследование огромной важности".

КРИТ, ПРЕДШЕСТВЕННИК ГРЕЦИИ

ПО

C. H. Hawes, M.A. & Harriet B. Hawes, M.A.

С картой, планами и т. д.

Предисловие Артура Дж. Эванса, доктора лит., Ф.Р.С. и др.

"Мистеру и миссис Хоуз предстоит рассказать увлекательную историю - историю разворачивания великой цивилизации, которая процветала на Крите еще до рождения Авраама. Читая эти глубоко интересные страницы, мы словно возвращаемся на заре истории. Мы словно проникаемся чувствами жителей острова, когда в поле зрения попадали корабли морских путешественников. Здесь в щели спрятан набор плотника, там у дверей деревенской кузницы стоит аккуратно починенная наковальня. В Кносском дворце система дренажа превосходит все, что было известно в Европе с того времени до прошлого века. Самое замечательное - это искусство: две маленькие фигурки юношей из слоновой кости, прыгающие в воду, демонстрируют жизнь и свободу не иначе как чудесные."

Evening Standard

Библиотека живой мысли Харпера

Уже готово

Алджернон Чарльз Суинберн
ТРИ ПЬЕСЫ ШЕКСПИРА

Лев Толстой
УЧЕНИЕ ИИСУСА

W. M. Флиндерс Петри

ЛИЧНАЯ РЕЛИГИЯ В ЕГИПТЕ ДО ХРИСТИАНСТВА

Сэр Оливер Лодж, Ф.Р.С.

ЭФИР КОСМОСА. *Иллюстрированный*

Профессор Уильям Вреде (Университет Бреслау)

ПРОИСХОЖДЕНИЕ НОВОГО ЗАВЕТА

Профессор К. Х. Беккер (Колониальный институт, Гамбург)

ХРИСТИАНСТВО И ИСЛАМ

Профессор Сванте Аррениус (Нобелевский институт, Стокгольм)

ЖИЗНЬ ВСЕЛЕННОЙ. 2 тома. *Иллюстрированный*

Профессор Арнольд Мейер (Цюрихский университет)

ИИСУС ИЛИ ПАУЛЬ?

Профессор Д. А. Бертоле (Университет Базеля)

ПЕРЕСЕЛЕНИЕ ДУШ

Профессор Райнхольд Зееберг (Берлинский университет)

ОТКРОВЕНИЕ И ВДОХНОВЕНИЕ

Профессор Йоханнес Вайс (Гейдельбергский университет)

ПАВЕЛ И ИИСУС

Профессор Рудольф Юкен (Йенский университет)

ХРИСТИАНСТВО И НОВЫЙ ИДЕАЛИЗМ

Профессор П. Виноградов (Оксфордский университет)

РИМСКОЕ ПРАВО В СРЕДНЕВЕКОВОЙ ЕВРОПЕ

Сэр Уильям Крукс, LL.D., F.R.S.

DIAMONDS. *Иллюстрированный*

С. Х. Хоуза, магистра искусств, и Гарриет Бойд Хоуз, магистра искусств.

КРИТ, ПРЕДШЕСТВЕННИК ГРЕЦИИ

Сэр Уильям А. Тилден. F.R.S.

ЭЛЕМЕНТЫ: ПРЕДПОЛОЖЕНИЯ ОБ ИХ ПРИРОДЕ И ПРОИСХОЖДЕНИИ

Профессор Эрнест А. Гарднер (Лондонский университет)

РЕЛИГИЯ И ИСКУССТВО В ДРЕВНЕЙ ГРЕЦИИ

Июнь, 1910.

ХАРПЕР И БРАТЯ

45 Албемарл-стрит, Лондон. W. : : Франклин-сквер. Нью-Йорк.